எழுத்து

80

தமிழ் நாடக இலக்கியம் தலையங்கம்	*134*
விமர்சனம்—செயலும் எல்லையும் மு. பழனிசாமி	*135*
பாரதிதாசன் கவிதை சி. கனகசபாபதி	*137*
நாடகம்—தயாரிப்பு என். வி. ராஜாமணி	*141*
எது முக்கியம் ? ஹரி. சீனிவாசன்	*144*
மூன்று கவிதைகள் சி. மணி	*146*

ஏழாம் ஆண்டு

50 பைசா ஆசிரியர் : *சி.சு.செல்லப்பா* **ஆகஸ்டு 65**

7-ம் ஆண்டு
ஏடு 80
ஆகஸ்டு
1965

எழுத்து

ஆசிரியர் :
சி. சு. செல்லப்பா

'எழுத்து' ஒவ்வொரு இங்கிலீஷ் மாத முதல் தேதியன்று வெளிவரும் மாத ஏடு. தனிப் பிரதி காசு 50. ஒரு ஆண்டு சந்தா ரூ 5-00 வெளிநாடுகளுக்கு ரூ. 5 00 சந்தா கட்டுரை சம்பந்தமான கடிதங்கள் எல்லாம் 'எழுத்து' (EZHUTTHU) 19 A. பிள்ளையார் கோயில் தெரு, திருவல்லிக்கேணி சென்னை-5 என்ற முகவரிக்கு அனுப்பப்பட வேண்டும்.

தலையங்கம்

தமிழ் நாடக இலக்கியம்

சென்ற மே மாத முடிவில் சென்னையில் நடைபெற்ற ராமையா மணிவிழாவின் போது நடந்த இரண்டு கருத்தரங்கங்களிலே சிறுகதை பற்றியது சோடைபோய் விட்டது; நாடகம் பற்றியது பொருள் விசேஷம் கொண்டதாகி இருந்தது. சூடுபிடித்து இன்றும் வரையும் கூட நீடித்த விவகாரத்தில் இறங்கி இருக்கிற நிலை. இந்த சர்ச்சை நாடகத்துறை பற்றிய இன்றைய விழிப்பைக் காட்டுகிறது. வரவேற்கவேண்டிய விஷயம். ஆனால், நாடகம் எழுதுவது பற்றிய ராமையா பேச்சு, 'நாடகம் - தயாரிப்பு' பற்றிய என். வி. ராஜாமணி பேச்சு (இந்த ஏட்டில் வெளியாகி இருப்பது) இரண்டையும் விட 'இன்றைய தமிழ் நாடகம்' பற்றிய 'சோ' வின் பேச்சுதான் (சென்ற ஏட்டில் வெளியானது) கட்சியாடுதலுக்கு உள்ளாகி இருக்கிறது.

வாதப் பிரதிவாதம் வேண்டியது தான். இருக்கட்டும். முதலில் பேசியவர் என்ன அடிப்படையில் தன் கருத்தை உருவாக்கி இருக்கிறார், முடிவுகளை தெரிவிக்கிறார் என்பதை வாங்கி பிறகு மேலே தொடரவேண்டும். தலைமை வகித்த மு. வரதராசனார், 'நமது நாடகத்துறையை எண்ணிப் பார்க்கும்போது அவ்வளவு பெருமையோடு தலை நிமிர்வதற்கு உரியதாக இல்லை. நாடக மேடை வளர்ந்த அளவுக்கு, நடிப்புக்கலை வளர்ந்த அளவுக்கு, நாடக எழுத்தாளர்கள் வளரவில்லை, நாடக இலக்கியம் வளரவில்லை. படிக்கவும் நடிக்கவும் முடியக்கூடிய நாடகங்கள் அதிகம் இல்லை' என்று குறிப்பிட்டார். பி எஸ். ராமையா, 'நாடகத்துக்கு முதலில் ஆதாரம் மனப்போராட்டம் தான். உள்ளத்திலே எழுகின்ற எழுச்சி, அதை எதிர்க்கிற சக்திகளை, அதோடு மோதி, தாக்கி, போராடி, வெற்றியோ தோல்வியோ அது அழிந்து போகிறதோ, இல்லையோ அதைப் பற்றி கவலையில்லை, போராட்டம் தான் நாடகம். அது புரிந்து விட்டால் நாடகம் எழுதலாம், கதாபாத்திரங்களை சிருஷ்டி பண்ணுகிறபோது மனிதனுடைய சராசரி அளவுக்குமேலே உயரம் போக எந்த அளவுக்கு கற்பனை ஓட்ட முடியுமோ அந்த அளவுக்கு நாடகம் அழகாக எழுதமுடியும். நாடகத்திலே வரக்கூடிய மனநிலை உணர்ச்சி ஓட்டங்கள் சராசரி அளவுக்கு மேலே ஒரு எள்ளு முனை அளவாவது உயரணும்', என்றார். என். வி. ராஜாமணி 'நாடகம் ஒரு போதும் அறஞ்செய விரும்பு என்ற வார்த்தைகளை கற்பிப்பதில்லை, கண்டிப்பதில்லை. ஆனால் அறம் செய்யும் விருப்பத்தை மனதிலே மலரவைக்கிறது. அதுவும் அவ்விருப்பத்தோடு உவகைப்பெருங்கடலையும் சேர்த்து அளிக்கிறது. நாடகத்துக்கு அழகு வாய்க்கும்போது நடிப்பு, வசனம், காட்சி, அமைப்பு, ஒளியமைப்பு என்ற ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியாக மனதைக் கவராது. யாவும் சேர்ந்து ஒரு கலவையாக சோபிக்கும். சிரிப்பின் சுவையைக் கண்ட நடிகர் நாடகத்தை மறந்து சிரிக்க வைப்பதையே பிரதானமாகக் கொண்டுவிடுவது தவறு' என்று குறிப்பிட்டார். சோ, 'நாடகத்திலே படிப்பினைகள் இருக்கலாம். இருந்தால் நலமே. ஆனால் படிப்பினை தவிர வேறு எதுவுமே இல்லாத நாடகம் நாடகாசிரியனுக்கே ஒரு படிப்பினையாக முடியும். மக்களுக்கு அறவழி காட்டி ஆன்மீகத் துறையிலே அழைத்துச் செல்வது நாடகாசிரியன் கடமையுமல்ல. அதற்கு அவன் லாயக்கானவனுமல்ல. இன்றிருப்பவர்கள் நாடகத்தை ரசிக்காவிட்டால் நாடகம் இன்றே செத்து மடியும். இன்று ரசிக்கப்பட்டால்தான் அன்று வரை வாழும். நாடகம் வேகமாக வளரவேண்டிய அளவிற்கு இல்லாவிட்டாலும் நாடகம் நிலைத்து நிற்குமளவிற்கு இருக்கிறது. நாடகத்திற்கு ஏற்றவாறுதான் காட்சிகள் அமைக்கப்பட வேண்டுமே தவிர காட்சிக்கு ஏற்றவாறு அமைப்பது நல்லதில்லை. மக்களுக்கு இந்தச் சுவைதான் பிடிக்கும் அந்தச் சுவை தான் பிடிக்கும் என்று கூறப்படுவதை நான் ஒப்புக்கொள்ளவில்லை' என்று கூறினார்.

இப்படி சத்தான கருத்துக்கள் பல வெளியிடப்பட்ட சொற்பொழிவுகளுக்குப்பின் நடந்த விவாதத்தில் மேலே குறிப்பிட்ட கருத்துக்களை ஒட்டியும் வெட்டியும் பேசுவதுக்கு பதில், தமிழில் நாடக இலக்கியம் இருக்கா இல்லையா என்ற ஒன்றை மட்டும் எடுத்து அதிகம் பேசஆரம்பித்து விட்டார்கள். 'வேகமாக வளரவேண்டிய அளவுக்கு இல்லாவிட்டாலும் ..' என்று சோ எச்சரிக்கையுடன் தான் சொன்னார், அடக்கமாகவும். ஆப்பிளுக்கு பதில் மாம்பழத்தைக் காட்டினார். ஆப்பிளுக்கு ஈடாக என்று கூடச் சொல்லவில்லை. அவர் வாதம், கருத்து சரியே. ஒரு கனியுடன் வேறொரு கனி ஒன்றை சுட்டிக்காட்டலாமே தவிர சம்பந்தமில்லாமல் ஒரு காய்கறியை அல்ல. அந்த உபமானம் பொருந்தாது. ஒரு இப்ஸன், பெர்னட்ஷா, யூஜின் ஓ நீல், டென்னிஸி வில்லியம்ஸ் தமிழில் இன்னும் வரவில்லை தான் ஜயகாந்தன் குறைப்பட்டுக் கொள்வது நியாயமே. அவர் ஆசை சரியே. ஆனால் சம்பந்த முதலியார் ஏற்படுத்திய மரபு வழியில் இந்த நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகத்துறை திருப்பங்களுடன் ஓரளவுக்கு முன்னேறி இருப்பதை

(148-ஆம் பக்கம் பார்க்க)

விமர்சனம்—செயலும் எல்லையும்

மு. பழனிசாமி

60° கோணத்திற்குள் காணப்படும் பொருள்களே மனிதன், பார்வைக்குப் பூரணமாகத் தெரிகின்றன என்று கூறுவார்கள். இதையே 'கோன் ஆப் விஷன்' என்று சித்திரக்காரர்கள் கூறுவார்கள். இரவு நேரத்தில் விண்ணை நோக்கினால் இந்த 60 வட்டக்கூறில் பல்லாயிரக்கணக்கான நக்ஷத்திரங்களை நாம் பார்க்கிறோம். அதே வட்டக்கூறை தூரதர்சினி வழியாகப் பார்த்தால் அந்தப் பல்லாயிரம் நக்ஷத்திரங்களில் பல ஆயிரம் நக்ஷத்திரங்கள் மறைந்து ஒரு சில ஆயிரம் நட்சத்திரங்கள் மட்டுமே தெளிவாக-பெரிதாகத் தெரியும். இதுபோலவே ஒரு குறிப்பிட்ட பொருள் குறித்த நமது சிந்தனை அந்தப் பொருளைச் சுற்றிலும் ஒரு களம் ஏற்படுத்திக் கொண்டு விடுகிறது. ஆனாலும் அந்த குறிப்பிட்ட பொருள் குறித்து நாம் சிந்திக்க முயலும்போது, எந்தக் களத்திலிருந்து அந்தப் பொருள் பெறப்பட்டதோ அந்தக் களத்தை விட்டுவிடுகிறோம். இது விமர்சகனுக்கு அழிவைத்தரும் வரையறையாகும். ஒவ்வொரு பொருளும் ஒரு பெரிய முழுப் பொருளின் ஒரு சிறு பகுதியே; ஒவ்வொரு பொருளும் பல சிறு பொருள்களின் கூட்டுத் தொகுதியே. இதை விமர்சகன் மறக்கக் கூடாது. அப்படியானால் குறிப்பிட்ட பொருளைக் குறித்து மட்டுமே எப்படி சிந்திக்க இயலும்? மரம், கிளை முதலிய மொத்தப் பொருள்கள் அனைத்தையுமே யாவரும் பார்க்க, அடிக்கவேண்டிய இலக்கை மட்டுமே பார்த்து, ஏனையவற்றை பார்வையிலிருந்து விலக்கிய பார்த்திபன் போல் விமர்சகன் தான் எடுத்துக்கொண்ட பொருள்பற்றி மட்டுமே சிந்திக்கப் பழகிக்கொள்ள வேண்டும்.

இந்த இடத்தில் ஒன்றை நாம் மறந்துவிடக் கூடாது. 'உண்மை', 'அழகு', 'முழுமை' போன்றவைகளைக் குறித்து ஒரு முடிவான கருத்து ஒற்றுமையில்லாமலேயே பல காலமாக வெவ்வேறு விதங்களில் விவாதித்து வந்துள்ளனர். அதற்கெல்லாம் அடிப்படையான காரணம் ஒன்றுண்டு. அதுதான் அவனவன் சிந்திக்கும் வகை. ஒவ்வொருவனும் ஒவ்வொரு விதமாக சிந்திக்கிறான். சிந்திப்பதை சென்டிமீட்டரிலோ, கிராமிலோ, லிட்டரிலோ வரையறுக்க முடியாது. மேலும் சிந்திப்பதில் நாம் பிரயோகிக்கும் முதற் பொருட்கள் நிலையற்றவை; சலனமுள்ளவை. ஆனாலும் நாம் அவற்றின்மீது கருத்து தெரிவிக்கிறோம்; முடிவான கருத்து ஒற்றுமை ஏற்படுவதில்லை—எடுத்துக்கொண்ட சந்தர்ப்பத்தில் ஒரு தற்காலிகமான முடிவே பெறப்படுகிறது.

விமர்சகன் குறித்து நாம் நினைக்கும்போது மற்றொன்றையும் மனதில் கொள்ளவேண்டும். 'La saisoinen Eater' என்பதைக் குறித்து 'அது எதைக் குறிப்பிடுகிறது?' மாடம் ரிம்பாண்ட் கேட்டபொழுது, 'அது எதைக் கூறுகிறதோ அதையே குறிக்கிறது' என்று பதில் வந்ததாம். கவியின் வார்த்தைகளைக் கட்டளையாகவும், வாசகமாகவும் நாம் ஒத்துக்கொள்ள வேண்டும். ஒரு கலைப்படைப்பை விளக்குமுற்படுவது என்பது அந்தக் கலைப்படைப்பின் உண்மைப் பொருளிலிருந்து அதிகதூரம் விலகிச் செல்வதில்வந்து முடியலாம்; விலகிச் செல்லாமல் விமர்சனம் நிற்க வேண்டும்.

எண்ணத்திற்கும் உணர்ச்சிக்கும் இடையேயுள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளையும் நாம் மனதில் கொள்ளவேண்டும். மனோதத்துவ ரீதியிலோ, அல்லது உடற்கூற்று ரீதியிலோ அவைகள் ஒன்றாய் இணைந்து வெற்றிகரமாய் செயல்பட்டுவரவில்லை என்பது பலரின் முடிவு. நினைத்துப் பார்க்கும் பொழுது, செயல் படும் என்றும் தெரியவில்லை. கலைஞன், 'கலையை சிருஷ்டிக்கும் போது, தான் அறிந்தவைகளையெல்லாம் மறந்து விடுகிறான்—அல்லது, தெரிந்தவைகள் எல்லாம் கைகொடுத்துதவாமல் மறைந்து விடுகின்றன' என்ற கருத்தை பிரௌஸ்ட் என்பவர் தெரிவிக்கிறார். கலைஞன் தன்னுடைய காரண காரியத்தை விளக்கும் ஒரு பக்கத்தை மட்டுமே, தான் எழுதியவைகளைத் திருத்தும் போதும், சீரமைக்கும் போதும், உபயோகப் படுத்துகிறான். நேரடியான உயிர்ப்பூட்டம் எங்கிருந்தோ (?) வருகிறது. 'எங்கிருந்து?' என்பதற்கு பல கலைஞர்கள் பல கருத்துக்களை தெரிவித்திருந்த போதிலும் திருப்திகரமான முடிவு இதுவரை யாராலும் தரப்படவில்லை என்றே கூறலாம். அநேக பெரிய கலைஞர்கள் தம்முடைய கலை சிருஷ்டிகளை தாமே சுயபிரக்ஞையில் சிருஷ்டித்ததாக வாதாட முன்வருவதில்லை. அந்த சிருஷ்டிகள் இறந்தோரின் ஆவியால் எழுத்துக்கள் வரைவதாகச் சொல்லப்பெறும் பலகை' (பிளாஞ்செட்) யிலிருந்து வந்தவைகளாகக் கருதுகிறார்கள். எனவே, விமர்சனம் சிருஷ்டி சம்பந்தமாக ஒரு முடிவான கொள்கையின் அடிப்படையிலே, ஒரு கலைப்படைப்பின் பிறப்பு குறித்து அறுதியிட்டுப் பேசாமல் இருப்பது நல்லது. மேலும், படைப்பு ரகசியம் கலைஞனுக்குக் கலைஞன் மாறுபடுவதையும் விமர்சனம் எண்ணிப் பார்க்கவேண்டும்.

ஒரு நல்ல விமர்சனம் அடைபட்டுப்போன வழிமுறைகளை கூடிய வரையில் தவிர்க்க வேண்டும். ஏனெனில், விமர்சனம் தன்னுடைய ஒழுங்குமுறையிலே ஒரு முறையான அமைப்பை தோற்றுவிக்க முயலுகிறது. இல்லையேல் அது தற்காலிகமான கோட்பாடுகளாகவே நின்றுவிடும். அடைபட்டுப்போன வழிமுறைகளில் வளர்ச்சிக்குரிய நல்ல அம்சம் ஏதாவது இருப்பின் அந்த அம்சத்தை விமர்சனம் மேற்கொள்வதில் தவறில்லை; அதை மேலும் வளர்க்கும் விதத்தில் அமைவது இன்னும் நல்லது. புதுப்பாதை வகுத்துச் செல்லும் இலக்கிய கர்த்தாவுடன், விமர்சனத் துறையிலும் புதுப்பாதை வகுக்கும் விமர்சனம்.

தேவை என்பதையே இங்கு வலியுறுத்த விரும்புகிறேன்.

ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திய இலக்கியத்தை விமர்சகன் எடுத்துக்கொண்டால், அந்தக் காலத்தில் இலக்கியக் கோட்பாடுகள் எல்லாம் அனேகமாக அக்காலத்திய பெரிய இலக்கியகர்த்தாக்களைச் சார்ந்ததாகவே அமைந்திருப்பதைக் காண்பான. அதிலும் ஒரு பெரிய கலைஞன் மற்றொரு பெரிய கலைஞனைச் சார்ந்து அவன் வழியில் சிறிது எழுதியிருப்பான். ஒருவரின் நடையை மற்றொருவர் சிறிது காலம் கையாண்டிருக்கலாம். டப்ள்யு. பி. ஈட்ஸ் தம் ஆரம்ப காலத்தில், ஸ்பென்ஸர், ஷெல்லி, கீட்ஸ், டென்னிஸன், மாரிஸ், மில்டன் போன்றவர்களின் நடையையும், பிற்காலத்தில் டன், பௌண்ட் மற்றும் பிரெஞ்சு ஸிம்பலிஸ்ட் கவிகள் ஆகியோரின் நடையையும் பின்பற்றி எழுதியிருப்பதை இங்கு நினைவு கூர்வது நல்லது. இதுமாதிரியான சந்தர்ப்பங்களில் விமர்சனம் யாரைப் பெரியவர் என்று எடை போடுவதில் சிக்கலைக் காண்கிறது. மகாகவி ஷேக்ஸ்பியரை கீட்ஸ் உடனோ, மார்லோவுடனோ ஒப்பிட்டு, ஷேக்ஸ்பியரை இந்திந்த இடங்களில் மற்றவர்கள் முந்திக்கொள்கிறார்கள் என்று விமர்சனம் சுட்டிக்காட்டினாலும், இலக்கியத்தில் ஷேக்ஸ்பியருக்கு உள்ள இடத்தைப்பறித்து மற்றவர்களுக்குத் தந்து விட விமர்சத்தினால் முடியவில்லை என்பதையும் பார்க்கவேண்டும். (இங்கு விமர்சனத் தகுதியில் இது முக்கியமா என்பது வேறு விஷயம்). இது மாதிரியான இடங்களில் விமர்சகனுக்குத் தான் எண்ணுவதைக் கூறி மேலே செல்வதைத் தவிர வேறு வழியில்லை.

விமர்சனத்தின் முடிவான நோக்கம் மற்றவர்களால் எழுதப்பட்ட நூல்களை எப்படித் தீர்மானிக்க வேண்டும் என்பதற்கான விதிமுறைகளை வகுப்பதைவிட, எப்படி எழுதவேண்டும் என்பதற்கான கோட்பாடுகளை வரையறுப்பதாக இருக்கவேண்டும் என்று சிலர் வாதாடுகிறார்கள். இலக்கிய நூல் என்ற போர்வையில் போலிகள் இலக்கிய உலகில் புகுவதை இது தடுக்கும் என்ற அளவில் இது போன்ற விமர்சனம் வரவேற்கப்படவேண்டியதே. புதுப்பாதைகள் பல வகுத்துச் செல்லும் இலக்கிய நூல்களை இதுபோன்ற தளைகளுள் பிணைக்கும் முயற்சி நீண்டு பரந்த கடலுக்குக் கரையெழுப்புவதாகும் என்பதையும் கவனிக்கவேண்டும். முடிந்தால், எழுதப்பட்ட நூலைத் தீர்மானிக்கவேண்டுவது எப்படி என்பதையும். எப்படி எழுதப்படவேண்டும் என்பதற்கான கோட்பாடுகளையும் விமர்சனம் பிரித்துக்காட்ட வேண்டும்.

எழுத்தாளன் தன் எழுத்துக்கான ஒரு சூழ்நிலை, காலம், சமய, சமூகக் கோட்பாடுகள் ஆகியவைகளை எடுத்துக்கொண்டு எழுதுகிறான். இவைகள் காலத்திற்குக் காலம் மாறுபட்டுக் கொண்டிருக்கும் தன்மை வாய்ந்தன. இதை விமர்சனம் மறக்கக்கூடாது. அதனதன் களங்களில் வைத்துக் தான் விமர்சனம் ஒரு எழுத்தை மதிக்கவேண்டுமேயல்லாது தன் காலத்து சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப அதை ஒப்பிட்டு எடுத்து தாழ்ந்தது என்ற முடிவிற்கு வருதல்கூடாது.

ஒருசில இலக்கிய நூல்கள் எக்காலத்தும் சாகா வரம் பெற்றவையாய் தொடர்ந்து வரும். இது போன்ற இலக்கிய நூல்கள் குறித்து மற்ற விமர்சன நூல்கள் ஏற்கனவே என்னென்ன கூறியிருக்கின்றன என்பதை நினைவில் கொண்டு விமர்சிக்க வேண்டும். அவைகள் சொல்லியிருப்பன வற்றையே மீண்டும் மீண்டும் சொல்லுவது எல்லா வகையிலும் விகாரமாக முடியும். அப்படியும் ஏதாவது புதிதாகக் கூறுவதாக இருந்தால் அதையும் நாசுக்காக வெளியிடவேண்டும்; சுய புகழ்ச்சிக்காக மிகைப்படுத்திக் கூறுவது வாசகனை எழுத்திலிருந்து தன் பக்கம் இழுப்பதாக முடியும். அந்த எல்லைக்கு விமர்சனம் செல்லக் கூடாது.

சமூகத்தில் வாழும் எழுத்தாளன் தான் கண்டதையும், அனுபவத்தையும் தன் அறிவாற்றலோடு கலந்து கற்பனையாக ஒன்றை எழுத்தில் வடிக்கிறான். அவனது எழுத்து அந்தரத்தில் நிற்பதில்லை. அவனைப்போலவே இவ்வுலகத்தில் நிற்பதாக அமைகிறது. மூலக்கருக்களையும், பதிப்புக்களையும் வாழ்க்கையிலிருந்து கலைஞன் பெறுகிறான். அதே நேரத்தில் அறிவார்ந்த மதிப்பீட்டால் வழிகாட்டிவிடப்பெறுகிறான். இப்பதிப்புக்கள் வாழ்க்கையிலிருந்து திரட்டப்பட்ட பின்பு, இவைகள் எல்லால் கலைஞனின் கற்பனு சக்தியினால் உருமாற்றமடைகின்றன. இந்த உருவங்கள் உண்மையோடு நெருங்கிய ஒப்புமை கொண்டுள்ளனவாய் அமைகின்றன. மேலும், இவ்வுருவங்கள் தமக்கே உரிய தனிப்பட்ட வாழ்க்கையை உடையனவாயும் அமைந்து விடுகின்றன என்ற அளவில் உண்மை நிலையை ஏற்படுத்திக் கொள்கின்றன. அதுமட்டுமல்லாமல் உண்மை உலகம், புனைவு உலகம் அல்லது கற்பனை உலகம் என்ற இருவித தளங்களிலும் ஒரே நேரத்தில் வாழவும் செய்கின்றன. இதைக் குறித்து ஆராயும் விமர்சனமும் இத்தளங்களில் வேர்விட்டு நிற்க வேண்டுமேயொழிய கற்பனை உலகில் மட்டுமே சாத்தியமானதாயிருக்கக் கூடாது.

எழுத்தாளன் தான் உணர்ந்ததை—அனுபவித்ததை—உள்ளம் எப்படி ஏற்றுக்கொண்டது என்பதை எழுத்தில் வடிக்கிறான். அந்த அனுபவம்—உணர்வு—புதுமையானதாக, மற்றவர்களால் உணரப்படாததாக இருக்கலாம். அதைக் குறித்து விமர்சனம் ஆராயும்பொழுது அதைப் பயித்தியக்காரப்போக்கு என்று கூறிச்செல்வது தவறாகும். அமிலங்களின் சேர்க்கையை ஆராய்வதைப்போல அதை ஆராய்வதோடு விமர்சனம் நிற்கவேண்டும். ஒரு தலைப்பட்சமாக அது அனுபவிக்க இயலாதென்று கூறி ஒதுக்குமளவிற்கு விமர்சனம் செல்லக் கூடாது. அது புதுப்பாதையை

(147-ஆம் பக்கம் பார்க்க)

பாரதிதாசன் கவிதைகள்

சி. கனகசபாபதி

(சென்ற ஏட்டின் தொடர்ச்சி)

சமூகத்தில் ஆதரவற்று வாய்ப்புக் கிட்டாமல் கீழ்த்தட்டில் தாழ்ந்துபோன உழைப்பாளி மக்களை யும், மயக்கிடும் சூழ்ந்த சமூக நிலைமையால் உண்டான புதிய மனித உறவுகளையும் சிந்தித்த படியே தாம் முதலில் கவிதை படைக்கத்தொடங் கிய நாளமுதல் பாடிவந்த கவிஞர் பாரதிதாசன். இந்த உத்தேசத்துடன் பாடியவைகளில் அழகுக் கலைப்போக்கான பாட்டு என்று தேர்ந்து எடுத் தால் 'உலகப்பன் பாட்டை' எடுக்கலாம். பாரதிதாசனின் முதல் தொகுதியில் ஒரு சின்னச் சம்பவ நிலையைச் சித்திரிக்கும் இந்த ஒரு பாட்டு கலைப்போக்காக இருக்கிறது. மற்றவை பிரசாரப் போக்கிலும் வள்ளுவவியல் தோரணையிலும் இருப்பவை.

ஒரு சின்னச் சம்பவ நிலையைச் சித்திரித்து, அதில் இரண்டு மூன்று பாத்திரங்களை நடமாடிப் பேசவிட்டு, தாழ்வுற்றவர்மீது மனிதத்தொடர்பு காணும் உத்தேசத்துடன் தமது 'அழகின் சிரிப் பில்' ஒரு சில பாட்டுக்களும். 'புரட்சிக்கவி' என்னும் நீண்ட கதைப்பாட்டில் கதைப்பாத்திரப் பேச்சான ஒருசில பாட்டுக்களும் பாரதிதாசன் எழுதியிருக்கிறார்.

''இளையவள் முதிய வள்போல்
இருந்தனள் ஒருத்தி; என்னை
வளைத்தனள் 'கோழி முட்டை
வாங்கவா வந்தீர்?' என்றாள்.
விளையாட்டாய்ச் 'சேரி முட்டை
வேகாதே! என்றேன். கேட்டுப்
புளித்தனள்; எனினும் என்சொல்
பொய் என்று மறுக்க வில்லை.''

('அழகின் சிரிப்பு'—சிற்றூர்)

''பேரன்பு கொண்டவரே, பெரியோ ரே,என்
பெற்றதாய் மாரே,நல் இளஞ்சிங் கங்காள்!
நீரோடை நிலங்கிழிக்க, நெடும ரங்கள்
நிறைந்து பெருங் காடாகப், பெருவிலங்கு
நேரோடி வாழ்ந்திருக்கப் படுக்கைக் கல்லின்
நெடுங்குன்றில் பிலஞ்சேரப், பாம்புக்கூட்டம்
போராடும் பாழ்நிலத்தை அந்த நாளில்
புதுக்கியவர் யார் அழகு நகருண் டாக்கி?''

('புரட்சிக்கவி')

இங்கே கொடுத்த முதல் உதாரணத்தில் கவிஞரே ஒரு பாத்திரமாகிறார். ஒரு சின்னச் சம்பவ நிலையாக இரண்டு பாத்திரங்களின் பேச் சுக்களின் பேச்சுக்களைக் குறிப்புள்ள தன்மையில் அமைத்திருப்பதால் இதில் கருத்துப்பிரசாரப் போக்கு இல்லாமல் போகிறது; கலைப்போக்கு இடம்பெறுகிறது. உண்மையில் பாரதிதாசன்,

''காடு களைந்தோம்—நல்ல
கழனி திருத்தியும் உழவுபுரிந்தும்
நாடுகள் செய்தோம்'
''சுயமரி யாதைகொள் தோழா—நீ
துயர் கெடுப்பாய் வாழ்வில் உயர்வடை
வாயோ'

என்றெல்லாம் ஒரு பிரசாரவேகத் தோரணையில் பாடியதெல்லாம் மாறவேண்டும் என்று நாள் ஆக ஆக எண்ணிப் பார்த்து, சின்னச் சம்பவநிலை யாகவும் நீண்ட தொடர் நிகழ்ச்சியாகவும் பாடு வது என்று முற்பட்டது அவர் கவிதையின் வளர்ச்சியைத்தான் குறிப்பிடும். ''புரட்சிக்கவி'' யில் வருகிற நீண்ட தொடர் நிகழ்ச்சியில் பாத் திரப்பேச்சு மேலே கொடுத்துள்ள இரண்டாவது உதாரணம்.

தாழ்வுற்றவர் மீது மனிதத் தொடர்பு காணும் உத்தேசத்துடன் ஆனால் அழகுக்கலைப் போக்கு குன்றாத வகையில் பாடுவதைச் சாதனை ஆக்க வேறொரு வழியையும் பாரதிதாசன் பார்த் திருப்பதாகத் தெரிகிறது. அதுவே வர்ணனைத் திறமாகப் பாடுவது.

''உலைத்தீயை ஊதுகின்றாய்
உலைத்தீயில் உருகும் கொல்லன்
மலைத்தோளில் உனது தோளும்.''

('அழகின் சிரிப்பு'—தென்றல்

'வண்முகில் ஒன்று கூடிப்
பானையில் ஊற்று கின்ற
பதநீர்போல் குன்றில் பொய்க்கப்
போனது அடிமை நெஞ்சம் ''
புகைதல் போல் தோன்றும் குன்றம்

('அழகின் சிரிப்பு'—குன்றம்)

திணைத்துணையும் பயனின்றிப் பசித்த மக்கள்
சிறிதுகூழ் தேடுங்கால், பானை ஆரக்
கனத்திருந்த வெண்சோறு காணும் இன்பம்
கவின்நிலவே, உனைக்காணும் இன்பம்தானோ?

('புரட்சிக்கவி)

இதைப்படித்து வருகிற வாசகர்களை இப் போது நான் கேட்கிறேன். பாரதிதாசன் ஒரு அடிப்படைத்தத்துவத் தோரணையில் பாடவில்லை என்பதுக்காக நாம் குறைப்பட்டுக் கொள்ள முடி யாது. அவர் முற்றும் உலகாயதக் கவிஞர் என் பதில் சந்தேகமில்லை தாம் மனித உருவாக்கத் தையோ படிமத்தையோ சின்னச் சம்பவ நிலை யையோ அதில் பாத்திரப் பேச்சுக்களையோ நீண்ட தொடர் நிகழ்ச்சியையோ அவர் பாடுகிற

இடங்களில் எல்லாம் எந்தவித 'மாயவிளைவுகளைப்' படைப்பது என்பதே அவரிடம் நாம் காணவில்லை. பாரதிதாசன் என்றால் நம்பிக்கைகளை எல்லாம் அழித்து விடக் கூடியவர் என்று நம்மில் சிலருக்கு அவரைப் பற்றி மதிப்பிடத் தோன்றுகிறது. இந்த மாதிரியான நம் மதிப்பீடு திரும்பப் பார்க்கப்பட வேண்டும் என்று நான் கருதுகிறேன்

இலக்கிய ரசனையும் இலக்கியத்தில் மதிப்புகளும் பற்றிய பார்வையுடனே தான் பாரதிதாசனைப் பற்றிய நமக்கு விழுந்துள்ள மதிப்பீடு மறுபரிசீலனைக்கு உள்ளாக வேண்டும் என்று நான் எழுத உட்கார்ந்தேன்.

மதத்தின் பிடிப்புக்கு எதிரி பாரதிதாசன் கவிதை என்றால், மனிதத்துக்கு எதிரி அல்ல. பாரதி மனித விடுதலைக் கவிஞராக ஒரு பர மாய மனித உறவைப் பாடியவர். பாரதிதாசன் குறிப்புள்ள கலைப்போக்கு வாய்ந்த கவிஞர்தான். புதிய மனித உறவு வகைகளைப் பாடுகிற குறிப்புள்ள கலைப்போக்கு பாரதிதாசனிடம் இருப்பதால் பாரதிதாசனை உலகாயக மனித உறவைப் பாடிய கவிஞர் என்று தான் காண்கிறேன்.

இதுவரைக்கும் உடையவர்கள், உழைப்பாளிகள் ஆகிய இருவர்க்கு இடையே மனித உறவு பற்றிப் பாடிய பாரதிதாசனைப் பார்த்து வந்தோம். நாம் பார்த்த 'உலகப்பன் பாட்டும்,' 'அழகின் சிரிப்பிலும்' 'புரட்சிக்கவி' யிலும் வரும் ஒருசில பாட்டுக்களும் இந்த மனித உறவைப்பாடும் உத்தேசம் உடையவை. உண்மையில் பாரதிதாசன் என்ற கவிஞனை முதன் முதலில் ஆட்டி உலுக்கிய மனித உறவு உடையவர்களுக்கும் உழைப்பாளிகளுக்கும் இடையிலான மனித உறவு அடுத்து ஆண்பெண் உறவையும் அதுக்கும் அப்பால் குடும்ப உறவுகளையும் பாரதிதாசன் பொருள்களாக ஆக்குகிறார்

இப்படி எனது ஆய்வுக்குத் தெரிகிற பாரதிதாசனைப் பற்றிய மறுமதிப்பீடு உண்மையாகுமா என்று வாசகர்களும் பார்த்தறிய வேண்டியது அவர்கள் கடமை. இங்கே மற்றொன்றையும் நான் மனசில் வைத்துக் கொள்ளாமல் வெளிச்சமாக்கி விடுவது நல்லது. சாதிப் பிரச்னையைப் பாடும் போதும், தமிழைப் பாடும் சில சமயமும் பாரதிதாசன் மனித உறவு சீர்படவும் பலப்படவும் செய்வதுக்கு மாறாக அதின்மீது நஞ்சுக்கொடிகள் சுற்றிக் கொள்ள வைத்துவிடுகிறார். அவருடைய 'தமிழியக்கமும்,' 'குறிஞ்சித்திட்டும்' நஞ்சுக் கொடிகள் சுற்றிக் கெட்டதுக்கு உதாரணங்கள்.

4

இதைப் படித்துவருகிற வாசகர்களை மறுபடியும் நான் கேட்க விரும்புகிறேன். பாரதிக்கு என்றால் விடுதலையைப் பாடுவது வாய்ப்பாக அமைந்தது; சக்தி, கண்ணம்மா குறியீடுகளில் சமூக மாறுதலைக் குறிப்புள்ள பொருளாக்குவதில ஒரு ஆழ்ந்த கவனம் ஏற்பட்டது. பாரதிதாசன் விடுதலைக்குப் பிற்பட்டவர் அல்லவா? விடுதலைக்குப் பிறகு என்ன பாடுவது? யாருக்குப் பாடுவது? இந்த இரண்டு கேள்விகளும் பாரதிதாசனின் கவிதை உள்ளத்தில் பெருமலைபோல நின்றிருக்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை.

பழய சாத்திரங்கள் என்று பேசிக் கொண்டு அவைகளில் மூழ்கி எழுந்திருக்க முடியாமல் இறுகிப்போன மனித நிலைமையில், புதிய சாத்திரம் இறுக்கத்திலிருந்து தள்ளி உசுப்பிவிட்ட மனித நிலைமையில் விடுதலை வாழ்வுக்குப் புதிய சாத்திரத்தை வரவேற்றுக் கவிவடிவம் கொடுக்கப் பாரதிதாசன் தம் உள்ளத்தில் நினைப்பு வேகம் வரப் பார்த்திருப்பார். தம் நினைப்பைக் கலையாகப் பூரணப்படுத்த அதே பாரதிதாசன் பழய சாத்திரப் புழுதிகள் படிந்த அச்ச இருளையும் மயக்கிடும் பாழையும் ஒரு அங்கதக் குறிப்புடன் பாட எடுத்துக் கொண்டிருப்பார். விடுதலைக்குப் பிறகு என்ன பாடுவது என்ற கேள்விக்குப் பாரதிதாசனுக்குத் தோன்றிய பதில் இதுவாக இருக்க வேண்டும்.

இனி யாருக்குப் பாடுவது என்பது அவ்வளவு சிக்கலான கேள்வியாகவே பாரதிதாசனுக்குப் பட்டிருக்காது சமூக நிலையாக மக்கள் கூட்டத்துக்கு என்பது அவர் மனசில் பட்டுவிட்ட தீர்மானம்.

இந்த யாருக்குப் பாடுவது என்ற கேள்வி நினைத்தால் சிக்கலானதுதான். பாரதிகூடத் தனக்குப் பாடுவது என்ற ஒரு நனவுநிலையில் குயிலைப் பாடியதாகத் தெரிகிறது. ந. பிச்சமூர்த்தியும் அவர் வழியில் கவிஞர்களும் இந்தக் கேள்விக்குத் திணறிப்போயிருப்பவர்கள்.

இரண்டு கேள்விகளுக்கும் பதில்களைக் கண்ட நிலையில் பாரதிதாசன் புதிய சாத்திரத்தை வரவேற்று 'உலகப்பன் பாட்டும்' 'புரட்சிக்கவியும்,' 'அழகின் சிரிப்பில்' ஒருசில தனிப்பாட்டுக்களும் பாடினார்.

5

பாரதிதாசனுடைய கலையில் மற்றொரு அம்சம் நான் மேலே கூறியபடி தம நினைப்பைக் கலையாகப் பூரணப்படுத்தும் நோக்கில் பழய சாத்திரப் புழுதிகள் படிந்த அச்ச இருளையும் மயக்கிடும் பாழையும் ஒரு அங்கதக் குறிப்புடன் பாடுகிற தோரணை. இதுக்குத் தமிழில் காலாதீதம் பெறத்தக்க பாட்டு சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரல்' ,புரட்சிக்கவி'யில் உள்ள கடுமையான அங்கதக் குறிப்பை விடவும் நகைச்சுவை கூடிய இனிமையான அங்கதக் குறிப்பை விடவும் நகைச்சுவை கூடிய இனிமையான அங்கதக் குறிப்பு உடையது 'சஞ்சீவி பர்வத்தின் சாரல்.' முன்னதை விடவும் இதில்தான் கவிதைக்கலையழகு அதிகம் உயர்வு என்பது எனக்குப் படுகிற ரசனை.

உண்மையில் இங்கே பாரதி 'பாஞ்சாலி சபதம்' காவியத்தில் செய்தது ஒப்பிடத்தக்கது. அந்த இதிகாச நாயகர்களான தருமனையும் துரியோதனையும், திருதராட்டிரனையும், வீடுமனையும் பிறரையும் போன்ற சமகாலத்தின் அச்சுப் பிரதிகளைக் குறித்துக் காட்டுகிற ஒரு அங்கதக் குறிப்புடன் பாடுகிற தோரணைதான் 'பாஞ்சாலிசபதத்திலும்'. யாப்புருவம் பார்த்தால் 'பாஞ்சாலி சப

தமும் புரட்சிக்கவி'யும் ஒரே ரகம்; 'குயிலும்' 'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலும்' ஒரே ரகம் ஏறக் குறைய.

இங்கு வாசகர்கள் முன்பு பாரதிதாசனின் 'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரல்' பற்றி எனது ரசனை யுடன் கூடிய மதிப்பீட்டைச் சுருங்கச் சொல்லி முன்வைக்கிறேன். யாரோ சிலர் இப்பாட்டைத் தவறான பார்வையில் பார்த்தது என் நினைவில் ஓடிவருகிறது. பெயரைக் குறிப்பிடாமல் போக என்றால் இங்கே இடம்பொருள் நோக்கி முடிய வில்லை.

ராமாயணம் என்ற நலிவு தருங்கதை என் றும், நம்பத்தகாத வெலாம் நம்ப வைத்துச்சம்பா திக்கிறார்கள் அதுகொண்டு சரித்திரக்காரர்களான கலட்சேபம் செய்பவர்கள் என்றும், பேதம் வளர்க்கப் பெரும் பெரும் புராணங்கள் என்றும்' சாதிச்சண்டை வளர்ககத்தக்க இதிகாசங்கள் என் றும் சஞ்சீவிமலைக்கு வந்து சேர்ந்து அங்கே ஒரு மூலிகையைத் தின்றதால் வையத்து மாந்தர்கள் நேரில் பேசுவது போல் செந்தமிழில் செவியில் கேட்டபடி குப்பனுக்கு அவன் காதலி வஞ்சி சொல்லியதாகப் பாடியிருக்கிறார் பாரதிதாசன். மக்களின் சிந்தனை சக்தியில் தோள் உழைப்பில் நம்பிக்கைப்படவேண்டும் என்றும் வஞ்சி குப்ப னுக்கு உணர்த்துவதாகவும் அந்தக் கதைப்பாட் டில் வருகிறது.

'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலில்' ஏளனத் தொனியான அங்கதக் குறிப்புடன் இந்தியச்சமூ கம் இலக்கானது கலைப்படைப்பில் வரலாம் அல் லவா? வரக்கூடாது என்றா இருக்கிறது?

இதின் கவி உணர்ச்சி பொய்மையோ போலியோ அல்ல. சமூகநிஜ நடப்பில் கண்டதுக் குப் பல காட்சி, ஓசை, சுவை முதலான படிமங் களின் ஒளிச் சேர்க்கை இக்கவிதை.

இதின் கருத்தம்சத்தில் குறைகாண்பதாக இருந்தால் ஒன்று நான் சொல்வேன். தமது 'படித் திருக்கிறீர்களா?' புத்தகத்தில் இதுக்கு மதிப் புரை சரியாகத் தராத க. நா. சுப்ரமண்யம் தாம் எழுதியுள்ள நாவல்களிலும் சிறுகதைகளி லும் இதே ஏளனத் தொனியான அங்கதக் குறிப் புடன் வைதிக மனப்போக்கர்களை இனியதும் கடியதுமான சொற்களில் உரித்து வைத்திருக்கி றாரா இல்லையா? சொல்லட்டும்.

இதில் பாரதிதாசன் கையாண்டுள்ள உத்தி யைக் குறைகண்டிருக்கிறார் க. நா. சுப்ரமண் யம். நம்பத்தகாதன எல்லாம் நம்பவைக்கும் ராமாயணம் என்ற நலிவு தருங்கதை என்று குறித் துக்கொண்டே, அந்த நம்பத்தகாத நிகழ்ச்சி களையே தாமும் கற்பனை செய்து 'சஞ்சீவிபர்வதத் தின் சாரலில் எழுதுவது சரியா என்று கேட்டி ருக்கிறார். தமிழ் நாட்டில் க. நா. சுப்ரமண் யத்தால் இலக்கிய விமர்சனத்துக்கு ஒரு பிர சாரம் சரிதிக்கப்படுகிறதே ஒழிய, இலக்கிய விமர் சனமோ சாதிக்கப்பட வில்லை என்று கருதுகிறவர் களில் நான் ஒருவன். இதோ நான் இலக்கிய விமர்சனமே சாதனை செய்து காட்ட விரும்புகி றேன். யாருடைய பார்வை தவறானது, யாருக்கு ரசனை போதாது என்று வாசகர்களே தீர்ப்பளிக் கட்டும்.

'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரல்' ராமாயண விமர்சனம் அல்ல. ராமாயணத்தை மதிக்காதது போல் அது சொல்லியிருப்பதாக வருவித்துக் கொண்டு எரிச்சல்பட வேண்டியதில்லை, கவிஞன் காட்டும் நாலாவது பொருள்கூறான உத்தேசத்தை நாம் கழட்டி விட்டுவிடக்கூடாது. இந்தியச்சமூக நிலைமையின் ஒரு விமர்சனப் பார்வையே அதில் இருக்கிறது. ராமாயணத்தில் வரும் அநுமான் சஞ்சீவிமலையைத் தூக்கியது போன்ற இயற்கை மீறிய நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் காவியக்கலை உத்தி யைச் சேர்ந்தன அல்லவா? ஆனால் இந்திய மக்கள் அவைகளை முற்றும் நிஜநடப்புக்களாக நம்பி, தங்கள் சொந்த மனித பலத்தையே இழந்து போனது ஒரு வகையில் மெய்தானே? எனவே இலக்கிய உத்திகளை அப்படியே இலக்கிய உத்தி களாகவே ஏற்றுக் கொண்டுவிட்டால் கவலை இராது என்று பாரதிதாசன் தாம் கவிஞராக இருந்து எண்ணியவர். இலக்கிய உத்திகளை மூடக் கற்பனைகளாக வாழ்க்கைக்கு கொண்டுவந்து நிறுத்தியதால் ஏற்பட்டது மனக்கோளாறு இந்த மக்களுக்கு என்று பாரதிதாசன் தம் அறிவில் தெளிந்தார். உடனே தம் உணர்ச்சி உலகமான கலைக்கு வரும்போது, உத்தியை உத்தியாகக் கண்டு, அது தம்மைப் பற்றவும் தாம் அதைப்பற் றிக்கொண்டு 'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலில்' நிஜ நடப்பு உலகத்தைக் குறிப்புள்ள போக்கில் உணர்த்தக்கூடிய இலக்கிய உலகம் ஒன்றைப் படைத்தார். மற்றப்படி இயற்கை மீறிய நிகழ்ச்சி களைப் படைப்பதான இலக்கிய உத்தியையே ஏளனப்படுத்த முள்ளை முள்ளால் எடுப்பதுபோல அப்படியே பாடினார் பாரதிதாசன் என்றும் கரு தவே முடியாது. இ. எம். பாஸ்டர் ஆய்ந்து உரைத்ததுபோல இலக்கியத்தில் கற்பிதம் (பேன் டசி) தற்கால இலக்கியத்திலும் கொஞ்சம் இடம் பெறத்தான் செய்கிறது. தமிழ்ச் சிறுகதை உல கில் பார்த்தால் லா. ச. ராமாம்ருதத்தின் 'யோக மும்', ஜெயகாந்தனின் 'தேவன் வருவாரோ'வும் கற்பிதத்தின் ஊடுகலப்பில் இனியவை. 'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலில்' வானொலியின் நினைப்பால் அந்த மாதிரி கற்பிதம் படைக்கப்பட்டு உருவான தும் நாம் எண்ணத்தக்கது.

பாரதிதாசன் பாடியவைகளில் தம் கலையைப் பூரணமாக்கும் நோக்கிலிருந்து பழய சாத்திரப் புழுதிகள் படிந்த அச்ச இருளையும் மயக்கிடும் பாழையும் ஒரு அங்கதக் குறிப்புடன் பாடுகிற தோரணையில் (பாரதியின் 'பாஞ்சாலி சபதம்' போல) கருத்துப் புதுமையும் உத்திச்சிறப்பும் உயர்ந்த கவிதைப் படைப்பாகும் 'சஞ்சீவி பர்வ தத்தின் சாரல்' என்று என் ஆய்வை முடிக்கிற

இவ்விடத்திலும் வாசகர்கள் தாராதரம் பார்க் கட்டும் என்று வேண்டிக் கொள்கிறேன்,

6

பாரதி தேசியப் பாடல்களிலும் அறுபத்தாறு பாடல்களிலும் நீதிபோதனை செய்கிறது கலைப் போக்கானது அல்ல என்று மறுத்துவிட்ட பிறகே பாரதியின் கவிதையைப் பார்த்து மதிப்பீடு செய்ய வேண்டும். இன்று பாரதிதாசன் என்றால் புரட்சிக்கவி, சீர்திருத்தக்கவி என்றெல்லாம் அவருடைய வள்ளுவவியல் தோரணையை முன்னிட்டு மாபெரும் புகழ்ச்சி ஒருபுறம். மறுபுறம் பாரதிதாசன் பாடிய திராவிடநாடு,பார்ப்பனர்எதிர்ப்பு கட்சிவாதம் முதலியவற்றை வைத்து அவரை வெறும் பிரசாரகராக மட்டும் பார்த்து இகழ்ச்சி பண்ணுகிற காட்சி. இரண்டிலும் பாரதிதாசனின் இலக்கியத்தன்மையை நோக்குகிற ஆய்வுப் போக்கே கிடையாது. எனவே இந்த இரண்டு புகழ்ச்சி இகழ்ச்சிப் பேச்சுக்களையும் தாண்டிக் கடந்து நிற்க வேண்டிய அவசியத்தோடு நான் நின்று பார்க்க விரும்புகிறேன் பாரதிதாசனை.

சமீபத்தில் பாரதிதாசன் மறைந்த முதலாண்டு நினைவு வந்தது. அரசியல் காற்றின் வேகத்தில் அது அடித்துக்கொண்டு போய் எறியப் பட்டதும் தெரியாமல் கண்கெட்டிருக்கிறது தமிழகம். பிள்ளையோடு தொட்டிலையும் காணாத,பெற்ற தாய்க்கும் இது தெரியாத அன்புக்காட்சி!

பாரதிதாசன் தமிழைச் சொல்லிப் புரட்சி என்று பாடுகிற இடத்தில் கவிதை இருக்கிறதாக நான் பார்க்கவும் இல்லை; திராவிடம் என்று பிரிவினைவாதம் புரிந்ததுக்காக அவரிடம் கவித்துவம் எங்கேயும் காணக்கிடைப்பது இல்லையே என்று பேசவும் நான் தயாராக இல்லை. பாரதி வெள்ளைக்காரனும் இந்தியனும் மாறிமாறித் திட்டிக் கொண்டதாகப் பாடிய பாட்டும் கவிதை இல்லை; தமிழ்வாழ்த்தைப் பாடியதிலும் கவிதை இல்லை. பாரதிதாசனின் திட்டலும் வாழ்த்தலுமான பாட்டுக்களும் கவிதையாக ஆக முடியாது

பாரதிபாட்டைப்போல் பாரதிதாசன் பாட்டு அடிப்படைத்தத்துவக் குரலானது அல்ல என்று பார்த்து வருகிறோம். பாரதிதாசன் கடவுளையும் மதத்தையும் போற்றிப்பாடாதவர். உண்மையில் பாரதிக்குத் தனிமனித ஈடுபாடு குறிப்பிட்ட அளவுக்கு உண்டு; சமூக ஈடுபாடுதான் அதிக அளவுடன் பாரதிகவிதையில் தெரிகிறது. ஆனால் பாரதிதாசனிடம் தனிமனித ஈடுபாடு ரொம்பவும் குறைவு; சமூக ஈடுபாடு ரொம்ப அதிக அளவுடன் அமைந்தது பாரதிதாசன் கவிதை.

பாரதிதாசன் வாழ்ந்த காலத்துச் சமூக நிலைமை இதுக்குக் காரணம். 1938—ம் ஆண்டு வாக்கிலும் அதை அடுத்து மேலும் சமூகவியலான வாழ்க்கைப் போக்கே நாடெங்கும். அதிலேதான் மக்களின் கவனம் முழுமையும் திசை திருப்பப் பட்டது என்றே கூறலாம். இந்த 1965 வாக்கிலும் இதே கவனமே நீடிக்கிறது. அதாவது தனிமனிதவியலான வாழ்க்கைப் போக்கில் கவனம் ரொம்பவும் குறைந்திருக்கிறதாக எனக்குத் தோன்றுகிறது. சமூகவியாலான வாழ்க்கைப் போக்கிலே அதிகப்படியான மக்கள் கவனம் இருந்த அதுக்குத் தக்கபடி சமூக நிலைப்பாட்டு என்ற வகையில் மக்கள் கூட்டத்துக்கு என்று பாடித்தர நேர்ந்தது பாரதிதாசனுக்கு. அதனால் அவர் சமூக ஈடுபாடு ரொம்ப அதிக அளவாக ஆரம்பத்திலிருந்தே பாடலானார். இதுக்கு மேலே நாம் பார்த்த 'உலகப்பன் பாட்டு', 'புரட்சிக்கவி' 'அழகின் சிரிப்பில்' சில தனிநிலைப்பாட்டுக்கள், 'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரல்' ஆகியவை சான்று சொல்லக் கூடியன.

ஆங்கில நாட்டிலும் டி. எஸ். இலியெட்டுக்குப் பிறகு, மாறிப்போன சூழ்நிலையில் 1930-ம் ஆண்டு வாக்கில் சி. டே. லூயிஸ், ஸ்டீபன் ஸ்பெண்டர், ஆடன் போன்ற இளமைக் கவிஞர்கள் சமூக நிலைப்பாட்டு வகையில் மக்கள் கூட்டத்துக்குப் பாடுகிற தோரணையில் பாடத் தொடங்கினார்களாம். டேவிட் டெய்ச்சஸ் இதுபற்றி ஆய்ந்து சொல்லுவதை நான் ஞாபகப்படுத்திக் கொள்கிறேன்.

தமிழ்நாட்டிலும் கார்ல் மார்க்ஸின் கருத்துத் தூண்டுதலால் கடவுள், மதம் அடிப்படைத்தத்துவம் இவைகளின் பக்கம் திரும்பாமல் சமூகநிலையின் பக்கம் திரும்பிய நிலை கவிதைக்கு ஏற்பட்டது, பாரதிதாசன் கவி மனசு இதில் திரும்பி மூழ்கியது ஆனால் அந்த ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் மார்க்ஸின் தூண்டுதலுடன் மனவியல் ஆராய்ச்சிக் காரரான பிராய்டின் தூண்டுதலாலும் பாடியிருக்கிறார்கள் இருள்மைத் தோரணையிலும் தற்காலப் புதுக்கவிதை படைத்திருக்கிறார்கள். பாரதிதாசன் மனவிகார மன அசைவுத் தோரணையிலும் இருள்மைத் தோரணையிலும் பாடும் உத்திகளைச்செலுத்தவில்லை. பாரதிதாசனுக்குப்பின் ந. பிச்சமூர்த்தியும் சி. மணியும் இந்த உத்திகளின் வழியிலும் செல்கிறவர்கள் என்று ஒரு பொருள் தொடர்ச்சிக்காக இங்கே குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

பாரதிதாசன் கவிதை சமூக விகார, சமூக உணர்ச்சி அசைவு காட்டும் போக்குடையது. அதிலும் அழுமூஞ்சித்தனமான நிழல் போக்கில் அமையாமல் புறநிலை ஆக்கரீதியான ஒளிப் பிடிப்புடன் அமைந்திருப்பது, 'சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலும், 'புரட்சிக்கவி'யும், 'உலகப்பன் பாட்டு'ம், 'அழகின் சிரிப்பில்' ஒருசில தனி நிலைப்பாட்டுக்களும் பாரதிதாசனின் தற்காலக்கவிதை பொலிகிற படைப்புக்கள் இவ்வளவும் பாரதிதாசனின் ஆரம்பகாலக் கவிஞர் நிலையையே எனது இக்கட்டுரைக்குப் பெரும்பாலும் பொருளாக எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறேன். இடைக்காலத்திலும் இறுதிக்காலத்திலும் பாரதிதாசனைக் கவிஞராகக் கண்ட பிற்பாடுதான் எனது ஆய்வு முழுஉருவும் பயனும் ஆகும்.

நாடகம்—தயாரிப்பு

என். வி. ராஜாமணி

(சென்னையில் நடந்த பி. எஸ். ராமையா மணி விழாவில் நாடகம் பற்றிய கருத்தரங்கத்தில் படிக்கப்பட்ட இரண்டாவது கட்டுரை இது. இங்கு பிரசுரிக்கப் பட்டிருக்கிறது.)

ராமையா முதலில் பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம் நாடகம் எழுதினார். சகஸ்ரநாமம் அதைத் தயாரித்தார். ராமையா எழுதின நாடகத்தை நாம் படிக்கிறோம், சகஸ்ரநாமம் தயாரித்த நாடகத்தை நாம் பார்த்திருக்கிறோம். ஏட்டிலே இருக்கிற எழுத்தை மேடைக்கு மேலே நம் கண் முன்னால் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிற கலை தயாரிப்பு.

ஒரு நாடகத்துக்கு இந்த தயாரிப்பு என்கிற கிரியை, தயாரிப்பு என்கிற மெருகு ரொம்ப அவசியம். தயாரித்து அரங்கேற்றுவது ஒரு நாடகத்துக்கு முத்திரை போடுவது மாதிரி. அதனாலேயே பல பிரசித்தி பெற்ற நாடகாசிரியர்கள் கூட, நாடகம் அரங்கேறிய பின்னர்தான் அதைப் புத்தகமாக வெளியிடுகிறார்கள். ஒரு நாடகத்தைப் படிக்கிறதிலே உள்ள சுவையைவிடப் பார்க்கிறதிலே உள்ள சுவை அதிகம். நாடகம் பார்த்து ரசிப்பதற்காகவே பிறந்த கலை மூன்று வருஷமாகப் படிச்சு முடிக்க முடியாத நாடகத்தை மூன்று மணிக்குள்ளாக அலுப்புத் தட்டாமல் பார்த்துவிடலாம். அல்லது, நன்றாக கரைச்சுக் குடிச்ச நாடகத்தைக் கூட. அதை மேடைலே பார்க்கும்போது, அதனாலே புதுப்புது தரிசனங்கள் கிடைக்கலாம். அதனாலே தயாரிப்புக்கு முக்கியத்துவம். ஆனால் இந்தக் காரியத்திலே தயாரிப்பாளருடைய விசேஷ கைங்கரியம் என்ன? ஆசிரியர் நாடகத்தை எழுதிக் கொடுத்து விட்டார். நடிகர்கள் வசனங்களைப் பாடம் பண்ணி நடித்து விடுகிறார்கள் ஆர்ட் டைரக்டர், எலெக்ட்ரிஷியன், மேக்-அப்மேன் எல்லாரும்மற்ற புறச்சாதனங்களை கவனித்துக் கொள்கிறார்கள். ஆக, தயாரிப்பாளர் வராமல் போனாலும் நாடகம் இனிது நடைபெற முடியும். அதனால் தயாரிப்பாளருடைய பொறுப்பு வெறும்கங்காணி யினுடையபொறுப்பு மாதிரித்தான் என்று சொல்லி விடலாமா? இல்லை. இந்தக் கங்காணி வேலை அவருடைய பொறுப்பில் ஒரு சிறு பகுதிதான். நாடகத்தில் அவர் நேரடியாக எதுவொன்றும் செய்வதில்லை என்றாலும், அதைத் தொடக்கத்திலிருந்து கடைசி வரை ஸாரத்தியம் செய்துகொண்டு போகும் பொறுப்பு அவருடையது. நாடகத்தின் உட்பொருள் காண்போருக்குப் புலப்படும்படிச் செய்வது அவர் சாதனை. அதனால் அவர் வராமல் போனாலும் நாடகம் நன்றாக நடக்கும் என்றிருந்தாலும், அவர் வந்திருந்து, எல்லாப் பாரத்தையும் தானே தாங்கிக் கொண்டிருப்பதுபோல் முகத்தை வைத்துக் கொண்டிருப்பது முற்றிலும் தகும்.

ஒரு நாடகத்தைப் தயாரிப்பதில் உள்ள சிரம நுட்பங்கள், நாடகத்துக்கு நாடகம், இடத்துக்கு இடம் மாறுபடும். ஆதலால் அவைகளைப் பற்றிப் பூராவாகச் சொல்வதற்கில்லை ஆனாலும் பொதுப் படையான சில அம்சங்களைப்பற்றிப் பேசலாம். அதோடு நினைவுக்கு வந்த ஒன்றிரண்டு உதாரணங்களையும் சேர்த்திருக்கிறேன். நாடகத்தினுடைய உயிர்ப் பொருள் மக்களுடைய மனதில் பதியும்படிச் செய்வது தயாரிப்பாளருடைய தலைமைக் கடமை. பிறவிப் பயன் என்று சொல்லுகிறோமே, அது நம்மளவில் பலருக்குக் கிட்டாமற் போகலாம். ஆனால் ஒவ்வொரு நாடகமும் ஒவ்வொரு நடப்பின் போதும் அது தன்பிறவிப்பயனை அடைந்தாக வேண்டும். நாடகத்தின் உயிர்ப் பொருள் மக்களுக்கு விளங்கும்போது அது சித்திக்கின்றது. அந்த உயிர்ப் பொருள் என்பதைச் சாதாரணமாக ஒரு வாக்கியத்தில் சொல்லி விடலாம். அறஞ் செய விரும்பு, ஆறுவது சினம் என்ற அளவுக்கு சுருக்கி விடமுடியும். ஆனாலும் எல்லா நாடகங்களிலும் இப்பொருளை சட்டென்று கண்டு விட முடியாது. சுரங்கம் வெட்டித் தங்கம் எடுப்பதுபோல் பாடுபட்டுக் கண்டு பிடிக்க வேண்டியதொரு விஷயமாக இருக்கும், ஆனால் அறஞ் செய விரும்பு என்று ஒரு விநாடியில் சொல்லித் தீர்த்துவிடக் கூடிய உபதேசத்துக்காகவா ஒரு முழு நாடகம் என்றால் அதில்தான் இருக்கிறது நாடகத்தின் விசேஷம். நாடகம் ஒருபோதும் அறஞ் செய விரும்பு என்று வார்த்தைகளைக் கற்பிப்பதில்லை, கண்டிப்பதில்லை. ஆனால் அறம் செய்யும் விருப்பத்தை மனதிலே மலர வைக்கிறது. அதுவும் அவ்விருப்பத்தோடு உவகைப் பெருங் கடலையும் சேர்த்து அளிக்கின்றது.

நாடகத்தின் உட்பொருளைக் கடைந்தெடுத்த தயாரிப்பாளர் பிறகு நாடகத்தை முழுமையாகக் காண வேண்டும். ஒரு நாடகத்தில் பல காட்சிகள், பல அங்கங்கள் உண்டு. பல நடிகர்கள் பல புறச் சாதனங்களோடு கூடி இயங்குகிறார்கள். இன்னும் சங்கீதம், நடனம் முதலிய கலைகளையும் உபயோகப் படுத்தலாம். ஆனாலும் எல்லாம் சேர்ந்து ஒரு நாடகம், ஒரு பொருளை விளக்குவதற்காக உள்ளது. ஆலமரத்துக்குப் பல கிளைகள் உண்டு, விழுதுகள் உண்டு, ஆயிரக்கணக்காக இலைகள் உண்டு. ஆனால் எல்லாம் சேர்த்து ஒரு மரமாகத் தெரியும். அதுபோல நாடகமும் அந்த ஒருமையுடனும் முழுமையுடனும் விளங்க வேண்டும். நாடகக்துக்கு இந்த அழகு வாய்ப்பது மகா கடினம். இந்த அழகு தயாரிப்பாளர் கையில் வளர வேண்டிய சரக்காகும். நாடகத்துக்கு இந்த அழகு வாய்க்கும் போது, நடிப்பு. வசனம், காட்சி

யமைப்பு ஒளியமைப்பு என்று ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியாக மனத்தைக் கவராது. யாவும் சேர்ந்து ஒரு கலவையாக சோபிக்கும்.

இந்த அழகை எட்டிப் பிடிப்பதற்கு தயாரிப்பாளருக்கு, தியான யோகம் தான் சிறந்த வழி. சைத்ரீகன் கற்பனையில் கண்ட அழகையே படைக்கிறான், கற்பனையில் கேட்ட சொல்லைத்தான் கவிஞன் தருகிறான். அதுபோல தயாரிப்பாளரும், நாடகத்தை அளிப்பதற்கு முன்னால் அதைக் கற்பனையில் காணவேண்டும். அவருடைய மனம் நாடகத்தில் லயிக்க லயிக்க, அதன் பல காட்சிகள் முழு வண்ணத்துடன் அவருடைய கற்பனையில் உருப் பெறும். கதா பாத்திரங்களின் நடை உடை பாவனைகள், காட்சியமைப்பு ஒளியமைப்பு விவரங்கள், எல்லாம் தெரிய வரும், பிறகு உரியவர்களுடன் கலந்து, அக்கற்பனையைக் கண்கூடாகக் கொண்டு வருவது சாத்தியமாகும்.

இதனால் நமக்கு இரண்டு விஷயங்கள் தெரிய வருகின்றன. முதலாவதாக ஒரு தயாரிப்பாளருக்கு நாடகத்தின் எல்லாப் பகுதிகளிலும், எழுத்து, நடிப்பு, மேக்-அப், காட்சி, ஒளி முதலிய எல்லாப் பகுதிகளிலும், நல்ல தேர்ச்சி இருக்க வேண்டும். அது இல்லை யென்றால், குறைந்த பட்சம் தமக்கு இன்னது தெரியும் இன்னது தெரியாது என்ற ஞானமாவது இருக்க வேண்டும். அதோடு தெரியாத விஷயத்தில், தெரிந்தவர்களைத் தமக்குச் சகாயமாக ஈர்த்துக் கொள்ளும் உள்ளப் பாங்கும் வேண்டும். இரண்டாவதாக, என்னதான் தேர்ந்த தயாரிப்பாளராக இருந்தாலும், போதிய பொருள் வசதியில்லாமல் அழகான படைப்பைத் தயாரிக்க முடியாது. உதாரணமாக, வாடகை செட்டுகள், வாடகை விளக்குகள், இரவல் உடை இலவச உழைப்பு என்று வந்து விட்டால், தயாரிப்பிலே ஒருமை முழுமை அழகுகள் எதிர்பார்க்க முடியாதுதான்.

தயாரிப்பாளர், தொடக்கத்திலிருந்து கடைசி வரை, நாடகத்தில் நேரடியாக ஈடுபடுவதில்லை, மற்றவர்களின் உதவியைக் கொண்டே நாடகத்தை உருவாக்குகிறார் என்று சொன்னோம். இங்கு மற்றவர்கள் என்பது, ஆசிரியர், நடிகர்கள் ஆர்ட் டைரக்டர் மியூஸிக் டைரக்டர் முதலியவர்களைக் குறிக்கிறது. ஒவ்வொருவரும் ஒரு பகுதியில் நிபுணர், ஆதலால் இவர்களை நாடக சிருஷ்டியில் ஈடுபடுத்தி, இவர்களிடம் வேலை வாங்கி தன் காரியத்தை சாதித்துக் கொள்வதற்கு, தயாரிப்பாளரிடம் விசேஷ சாமர்த்தியம், சாதுரியம் இவைகள் வேண்டும். தயாரிப்பாளரே நாடகத்துக்குத் தலைவர் ஸ்தானத்தில் இருக்கிறார். சந்தேகம் வந்த இடத்தில் அவருடைய தீர்ப்பே முடிவானது. இந்த மரியாதையை எல்லோரும் அவருக்குக் கொடுக்க வேண்டும் ஆனாலும் அதை நிர்வகிப்பதற்கு அவருக்கு அசாதாரண ஆட்சித்திறன் இருப்பது அவசியம் நாடக ஆசிரியருக்கு யோசனை சொல்வதற்கு கூட தயாரிப்பாளருக்கு உரிமை உண்டு. கொஞ்சம் கூட்டியோ, குறைத்தோ அல்லது மாற்றியோ எழுத வேண்டுமென்று அவர் விரும்பலாம். ஆனால் இதில் அபிப்பிராய பேதத்துக்கு இடம் உண்டு. சொல் படைப்புக்கு இறைவன் ஆசிரியன், அவன் படைத்து விட்டதை மாற்றும்படிக் கேட்க யாருக்குமே உரிமை கிடையாது என்று ஒரு சிலர் சொல்லுவார்கள். மற்றும் சிலர் தயாரிப்பாளருக்கு எல்லா வகையிலும் பூரண அதிகாரம் கொடுப்பார்கள். ஆனால் இந்தப் பிரச்னைக்குப் பொதுவாக தீர்மானமான முடிவு காண்பது சாத்தியமில்லை. ஏனென்றால் முடிவு, அதிகார உரிமை யாருடையது என்ற கேள்விக்கு விடையைப் பொறுத்து இல்லை. ஆனால் யாருக்கு நாடக நுட்பம் நன்கு தெரியும், அதை விட, குறிப்பிட்ட விஷயத்தில் யார் சொல்லுவது உகந்ததுஎன்பதை பொருத்தது,தயாரிப்பாளர்சொல்லுவதும்சரியாக இருக்கலாம் அபிப்பிராய பேதம் ஏற்படும்போது இருவரும் தங்களை மறந்து நாடகத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பார்களானால், சுமுகமான முடிவுக்கு வரலாம்.இந்த நியாயவாதம் சொல்வதற்கு எளிதாக இருந்தாலும், அனுசரிப்பதில் சிரமம் உண்டு. அடிக்கடி வல்லவன் வைத்ததே சட்டமாகி விடுகிறது. இதே வித அபிப்பிராய பேதம் தயாரிப்பாளருக்கு ஆர்ட் டைரக்டரிடம் ஏற்படலாம், மியூஸிக் டைரக்டரிடம் ஏற்படலாம். அவர் பச்சைக் கலர் போட்ட இடத்தில் இவர் சிகப்பை விரும்பலாம். அல்லது மோஹன ராகத்துக்குப் பதிலாக முகாரியை வேண்டலாம். இந்தக் கட்டங்களைச் சமாளித்து, உகந்த முடிவுக்கு வர தயாரிப்பாளருக்கு தொழில் திறமையும், சீரிய உளப் பண்பும் உலக ஞானமும் வேண்டும்.

தமக்கும் மற்றவருக்கும் வேறுபாடு முளைத்த இடத்திலாவது தயாரிப்பாளர் விட்டுக் கொடுத்து விடலாம் ஆனால் இரண்டு நடிகர்களுக்குள் வேறுபாடு வந்து விட்டால் அவர் பாடு உண்மையிலேயே கஷ்டம் தான். குறிப்பாக, ஒரு காமெடி சீனில் இரண்டு காமெடி நடிகர்கள்உடன் நடிக்க வேண்டி வந்து விட்டால், அவர்களுக்கு சிலசமயம் ஒன்றாக ஒரு நோக்கத்துடன் நடிக்கிறோம் என்பது மறந்து விடும், இருவரும் போட்டி போட்டுக்கொண்டு மற்றவனை மட்டம் தட்டப் பார்ப்பார்கள். தன்னுடைய நடிப்பு சோபிக்க வேண்டும் என்ற நல்லாசையில் பிறந்த போட்டி தான். ஆனாலும் இதனால் நாடகத்துக்குக் குந்தகம்தான். இம்மாதிரி நிலைமைகளில் தயாரிப்பாளர் நாடகத்தின் நலனில் உறுதியாக நிற்பது அவசியம். நாடகத்தில் ஒவ்வொரு கணமும் எது முக்கியம், யார் முன் நிற்க வேண்டும் என்று தீர்மானிப்பது அவரது கடமை. காமெடியைப் பற்றிச் சொன்னவிடத்தில் சிரிப்பைப் பற்றியும் ஒரு வார்த்தை. சிரிக்க வைப்பதிலும் சிரிக்கச் சிரிக்கப் பேசுவதிலும் எல்லோருக்கும் ஆசை இருக்கும். ஆயிரம் பேர்கள் கொண்ட சபையோரை வாய் விட்டுச் சிரிக்க வைப்பதால் அவர்கள் நம் வயப்படுகிறார்கள் என்பதிலும் ஓரளவு உண்மை இருக்கிறது. ஆனாலும் இதில் ஒரு அபாயம் உண்டு சிரிப்பின் சுவையைக்கண்ட நடிகர் நாடகத்தை மறந்து சிரிக்க வைப்பதையே பிரதானமாகக் கொண்டு விடுவதை நாம்பல நாடகங்களில் பார்க்கலாம். இந்தக் குற்றத்துக்கு தயாரிப்பாளரும் உடந்தையாக இருக்கலாம்.இது தவறு. ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் நாடகத்தின் குறிக்கோள் என்ன

அதை இது எவ்வாறு பாதிக்கிறது என்பதைப் பொறுத்தே ஒவ்வொன்றையும் தீர்மானிக்க வேண்டும்.

தயாரிப்பாளருக்கு நடிகர்களிடத்தில் தான் வேலை அதிகம். நாடகத்தில் நடிகர்களே பிரதான அங்கம் வகிக்கிறார்கள் ஆதலால் தயாரிப்பாளர் அவர்களுடன் உயர்ந்த உறவுமுறையுடன் பழக வேண்டும். சின்ன நடிகன், பெரிய நடிகை என்ற தாரதம்மியம் காட்டக் கூடாது. ஒவ்வொரு நடிக னுக்கும், அவன் ஒரே காட்சியில் ஒரே நிமிடம் வந்து விட்டுப்போவதாக இருந்தாலும் அவனுக்கு நாடகத்துக்கு அச்சாணி போன்ற முக்கியத்துவம் உண்டு. தயாரிப்பாளர் ஒவ்வொரு சிறு பாத்திரம் தாங்குபவருக்கும் அந்த இறுமாப்பைத் தரவேண் டும். மேலும் சிறிய பாத்திரங்கள் என்பதே கிடையாது. சின்ன நடிகர்கள் என்று வேண்டு மானால் சொல்லலாம், என்று ரஷிய நாடகமேதை ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி, சொல்லியிருப்பதில் மகத் தான உண்மை இருக்கிறது. இவருடைய சொல் லுக்கு நாம் செவி சாய்க்கலாம். இவர் ஸ்தாபித்த மாஸ்கோ ஆர்ட் தியேட்டர், உலகத்தின் முதல் தியேட்டர். மற்ற தியேட்டர்கள் எல்லாவற்றிற் கும் வழிகாட்டி, என்று போற்றப்படுகிறது. ஏனென்றால் இவருக்கு முன்னால் நடிப்புக் கலை தனியாகவும், தயாரிப்புக்கலை தனியாகவும் வளர்ந்து வந்திருக்கிறது இவரே முதன் முறை யாக நடிப்புக் கலையையும், தயாரிப்புக் கலையை யும் ஒன்றாகப் பிணைத்தார். ஒரு நடிகன் எப்படிப் பாத்திரத்தை உருவாக்க முடியும் என்பதைப் பற்றி ஆழ்ந்து சிந்தித்து முடிவுகளைக் கண்டார் அதோடு, காட்சியில் சக நடிகர்களுடன் எவ்விதம் தொடர்பு கொள்ள வேண்டும். நடிப்புடன் காட் சியமைப்பு, ஒளியமைப்பு முதலியவைகளை எவ் வாறு ஒன்றாகப் பிணைக்க முடியும் என்பதைப் பற் றியும் சிறந்த முடிவுகளைக் கண்டார். இவர் தம் மாஸ்கோ ஆர்ட் தியேட்டருடன் ஒரு தரம் அமெ ரிக்கா சென்றிருந்தார். அவர்களுடைய நாடகத் தைப் பார்த்து விட்டு, மறுநாள் அமெரிக்கப் பத் திரிகை ஒன்று, முதன்முறையாக, நாடகத்தை நடிப்பு வசனம் என்று பிரிக்காமல், முழுமையாகப் பார்க்கக் கிடைத்த மகிழ்ச்சியைப் பிரமாதமாக வர்ணித்தது. குறிப்பாக, அந்த நாடகத்தில் முக் கியமான பாத்திரம், முக்கியமில்லாத பாத்திரம் என்று சொல்லவே முடியவில்லை. ஒரு நடிகர் முதல் அங்கத்தில் இடமிருந்து வலம் போனார். கடைசி அங்கத்தில் வலமிருந்து இடம் போனார். ஆனாலும் அந்தக் கணங்களில் அவரே நாடகத்தின் உயிர் நாடி என்ற பிரமிப்பைக் கொடுத்து விட்டார், என்று அமெரிக்கப் பத்திரிகை பாராட்டியிருந்தது.

ஆக தயாரிப்பாளர் ஒவ்வொரு கதாபாத்தி ரத்தையும் இந்த இலட்சிய நிலைக்கு உயர்த்தப் பாடுபட வேண்டும், ஒவ்வொரு நடிகனுக்கும் கண் டிப்பாக அதே மதிப்பைத் தரவேண்டும். இதே நோக்கத்தில் ஒத்திகைகளையும் திட்டமிட்டு நடத்த வேண்டும்.

தயாரிப்பாளர், நடிகர் இருவரது கூட்டுறவில் நாடக பாத்திரமும், மேடையில் பாத்திரத்தின் இயக்கமும் உருவாகிறது. அது சமயம், முக்கிய மாக ஆரம்ப கட்டத்தில், தயாரிப்பாளர் அவச ரப்படாமல் பொறுமையுடன் இருப்பது அவசியம் எடுத்த எடுப்பில் நடிகரிடமிருந்து பூரணமான படைப்பை எதிர் பார்க்கக் கூடாது. பாத்திரத் தைப் பற்றி நுணுக்கமான நடிப்பு நயங்களை அவர் மீது கொட்டக் கூடாது. ஏனெனில் முதல் ஒத்தி கைக்கு முன்னதாகவே, தயாரிப்பாளர் நாடகத் தைக் கரைத்துக் குடித்து விட்டார். அவருக்கு எல்லாப் பாத்திரங்களினுடைய குணச்சிறப்புக் களும், அங்க அசைவுகள் கூட புலனாகியிருக்கும். நடிகர் அப்போது தான் பாத்திரத்துடன் பரிச்ச யம் கொள்ளப் போகிறார். அந்நிலையில் தயாரிப் பாளர் ஆவல் மிகுதியில் நடிப்பு நயங்களை எதிர் பார்க்கவோ, புகுத்தவோ முனையக் கூடாது. காலமறிந்து, நடிகரை அறிந்து, ஏற்கும் முறை யில் யோசனைகளைச் சொல்ல வேண்டும் ஒரு ஸெட்-ஆப் ஆன நாடகத்தில்' காட்சியில் பாத் திரங்களின் நிற்பு நடப்பு' போக்கு வரத்து யாதி லும் ஒரு நிர்ணயம் இருக்கும், அழகு இருக்கும் இது ஒத்திகைகளில் உருவாக வேண்டியது இங்கும் இரண்டு அபிப்பிராயங்களுக்கு இடம் உண்டு. ஒன்று தயாரிப்பாளர் முன் கூட்டியே' காட்சியமைப்பை மனதில் கொண்டு. இந்த நடி கர் இந்த சமயத்தில் இங்கு இருப்பார், இப்போது நகருவார், என்று திட்டவட்டமாக தீர்மானித்து விடுவார், நடிகர்கள் அதைப் பின்பற்றுவார்கள் என்பது. இரண்டாவது, காற்றடித்த போக்கில் கிடைத்ததைக் கொண்டு மகிழ்வது இங்கும் நடு நிலையைச் சொல்வது உசிதம். தயாரிப் பாளர் முன்யோசனைகளுடன் வருவது மிகவும் விரும்பத்தக்கதுதான். ஆனால் அவர் நடி களிடைய கற்பனைக்கு இடம் தரவேண்டும். அவர் யோசனைக்கு மாற்று யோசனை வந்தால், அதைப் பிரத்தியட்சமாகப் பரீட்சித்துப் பார்த்து விட்டு, எது உகந்ததோ அதை எடுத்துக் கொள்ள வேண் டும். எந்த யோசனையையும் உத்தண்டமாக நிரா கரித்து விடக் கூடாது. ஆனால் அவர் முழுக்க முழுக்க தம் திறனிலேயே நம்பிக்கை உடையவ ராக இருந்தால் புதுநடிகர்களை வைத்துக்கொண்டு தயாரிப்பது நல்லது. புது நடிகர்களுக்கு அவரு டைய யோசனைகள் அனுகூலமாக இருக்கும் அவர் களும் மனமுவந்து ஏற்றுக் கொள்வார்கள் ஆனால் தேர்ந்த நடிகர்களுக்கு தம் கற்பனைக்கு இடம் இருந்தாலொழிய, உத்ஸாகத்துடன் படைக்க முடியாது அதனால் நடிப்பின் தரமும், நாடகத்தின் தரமும் குறையும்

ஒத்திகைகளைப் பற்றி இன்னும் பல விஷயங்கள் சொல்ல இருக்கின்றன. குறிப் பாக, நாடக ஆசிரியர் ராமையா அவர்களும் ஒத்திகைகள் நடத்தியிருக்கிறார். அப்போது அவரே குந்தியாகவும் காஞ்சனமாலாவாகவும் மாறி நடித்துக் காட்டுவார். இம்முறைக்கு தயா ரிப்பில் எந்த இடம் அளிக்க வேண்டும் என்பது ஒரு ருசியான பிரச்னை. அது ராமையா அவர் களுடன் வாதம் பண்ண வேண்டிய விஷயம். இந்த வாதத்தையும் மற்ற விஷயங்களையும் பெரியவரு டைய நூற்றாண்டு விழாவுக்காக ரிஸர்வ் செய்து ஒத்திப் போட்டு விட்டேன்.

எது முக்கியம் ?

ஹரி. ஸ்ரீனிவாசன்

'மரத்தை மறைத்தது மாமத யானை
மரத்தில் மறைந்தது மாமத யானை'

திருமூலர்.

இலக்கியத்தையும் கலைகளையும் பற்றி பேசுப வர்களுக்கும் எழுதுபவர்களுக்கும் எப்போதும் வற்றாத ஊற்றாக விஷயத்தை அளிக்க இரண்டு இருக்கிறது. ஒன்று இலக்கியம் (அல்லது கலை) என்றால் என்ன என்பது. இரண்டாவது உருவமும் உள்ளடக்கமும் (Form & content)—இவைகளில் எது முக்கியம் என்பது. இந்த இரண்டு கேள்வி களுமே நம்முடைய சொந்த சரக்கில்லை. மேற்கத்தி நாடுகளிலிருந்து இறக்குமதியானவை. ஆனால் அதுக்காக இவை நமக்கு தேவையில்லை என்றும் சொல்லிவிட முடியாது. இதுகளிலே இரண்டாவதைப்பற்றி கொஞ்சம் வாய்விட்டு சிந்திப்பதே என்னுடைய தற்போதைய நோக்கம்.

உருவம் என்று குறிப்பது அதன் கட்டுக் கோப்பை, அமைப்பை, தோற்றத்தை (Structure construction or appearence). உள்ளடக்கம் என்பது அதன் கருவை, கரு தோணுவதற்கு காரணமாயிருந்த உணர்ச்சிகளை, அது வாசிப்ப வன் மனசிலே தோற்றுவிக்கும் உணர்ச்சிகளை. இதுகளுக்குள்ள சம்பந்தத்தைப்பற்றி இரண்டு எதிரான கருத்துக்கள் இருக்கின்றன. உள்ளடக் கத்துக்கு திட்டவட்டமில்லை, ஆசிரியன் எதையும் பற்றி எழுதலாம், வேலி கிடையாது ; அதனாலே ஒரு படைப்பு உயர்ந்ததா என்று அறிந்துகொள்ள உள்ளடக்கம் உதவாது. உருவமே முக்கியம். அதுதானே உள்ளடக்கத்தை வெளியிடுகிறது— இப்படி ஒரு கட்சி. இதுக்கு எதிராக, உருவம் என்கிறது சட்டம் மாதிரி. சட்டம் அழகாயிருந்து அது தாங்கி நிற்கும் படம் அசிங்கமாயிருந்தால் எப்படி பொருந்தாதோ அதேமாதிரி உருவத்தில் மட்டும் கவனம் செலுத்துவது பொருந்தாது. உள்ளடக்கம் உயிர் மாதிரி. அதனாலே அதுதான் உருவத்தைவிட முக்கியம். இப்படி ஒரு கட்சி.

இதிலே எது நிஜம் ? எது சரி ? இந்தக் கேள்வி அரசியலிலும் மதத்திலும் அடிக்கடி வருகிற ஒரு கேள்வி மாதிரி போகிற இடம் முக்கியமா, போகும் வழி முக்கியமா (the problem of ends & means) என்பது மாதிரி. இந்தக் கேள்விக்கும் பதில் சொல்லுவதில் இரண்டு கட்சிகள். வழி தான் முக்கியம் ; அது சரியான வழியாயிருந்தால் தானாகவே நாம் போய் சேரவேண்டிய இடத்தில் சேர்ந்து விடும் என்பது ஒன்று. போகிற இடம் தான் குறிக்கோள். அதை அடையச் செய்யும் எந்த வழியும் சரியான வழி தான், என்கிறது. எதிர்க் கட்சி. கொஞ்சம் உற்று நோக்கினால் இலக்கிய சம்பந்தமான உருவ-உள்ளடக்க பிரச் னைக்கும், அரசியல் மத சம்பந்தமான வழி-சேரும் இடம் பிரச்னைக்கும் உள்ள ஒற்றுமை தெரிய வரும். இலக்கியத்தின் உருவம், அமைப்பு, கட்டுக் கோப்பு, வழி மாதிரி. அதன் உள்ளடக்கம், சேருகிற இடம் மாதிரி. இதிலே எது முக்கியம் ?

இன்னொரு உதாரணமும் நாம் எடுத்துக் கொள்ளலாம். இது விஞ்ஞானத்துறையிலே அப்பப்போ எழுந்துகொண்டிருந்த கேள்வி. ஒரு பொருளின் அமைபபுக்கும் (Structure)—அதன் குணம் அல்லது செயல் (Function)-இவைகளுக் கும் உள்ள தொடர்பென்ன ? எது எதை நிர்ண யிக்கிறது ? எது முக்கியம் ? இந்தக் கேள்வியை வேணுமென்றே நான் 'விஞ்ஞானத்தில் இருந்த' என்று இறந்த காலத்தில் குறிப்பிட்டிருக்கிறேன். ஏனென்றால் இந்தக் கேள்வி இப்போது செத்துப் போச்சு. இருந்தாலும் இதற்கும் முதலிலே சொன்ன இரண்டு கேள்விகளுக்கும் இருக்கிற ஒற்றுமை காரணமாக இங்கே குறிப்பிடுகிறேன். பார்க்கப்போனால் அரசியல் கேள்வியை விட நம் கேள்வி விஞ்ஞானக் கேள்வியை மிகவும் ஒத்தது. ஓர் இலக்கியப்படைப்பு (சிறுகதையோ நாவலோ, கவிதையோ எதுவானாலும் சரி) ஜடப் பொரு ளுக்கு, உயிருள்ளதானாலும் உயிரற்றதானாலும், ஒரு விதத்தில் சமானம். இரண்டுக்கும் பிரிச்சுப் பார்க்கும்படியான உருவ அமைப்பு உண்டு, செய்யும் வேலையாகிற உள்ளடக்கம் உண்டு. கட்டில், கழுதை, பாத எலும்பு, அணு இவை களுக்கு எப்படி ஒரு அமைப்பும் (Structural organization), அவை செய்தொழிலும் இருக் கிறதோ அந்தமாதிரி சிறுகதைக்கும் நாவலுக்கும் ஓர் இலக்கிய உருவமும், இலக்கியப் பணியும் இருக்கின்றன.

உள்ளடக்கம் முக்கியம் என்பவர்கள் கூட உருவம் உதவாதது என்று உதாசீனப்படுத்துவ தில்லை. உருவம் முக்கியம் என்பவர்களும் உள்ள டக்கம் என்று ஒண்ணும் கிடையாது என்று தள்ளி விடுவதில்லை. எது எதைவிட முக்கியம் என்று தான் வாதம். ஏன் இப்படி ?

விஞ்ஞானத்தில் இந்தக் கேள்வி செத்து விட்டது என்று சொன்னேன். செத்து விட்டது என்றால் ? விடை கண்டாய்விட்டது என்பது தான். எப்படி, என்ன விடை என்று கண்டு கொண்டால் நமது பிரச்னையிலும் கொஞ்சம் தெளிவு பிறக்கலாம். அணு இருக்கிறது. அதற் கென ஓர் அமைப்பு. அணுவின் குணம் அதன் அமைப்பினால் தெரிகிறது. அணுவின் அமைப்பை அதன் குணத்தினால் அறியலாம். இங்கே அமைப் பும் குணமும் ஒன்றாகிவிட்டன. ஒன்றை மற்றொன் றிலிருந்து பிரிக்க முடியாதாகிவிட்டது. ஒன்றை மாற்றினால் மற்றதும் மாறிவிடும் இரண்டும் வேறுவேறல்ல. எந்தப் பொருளுக்கும் அமைப்பு— குண ஒன்றிப்பு (Unity of Structure & function) காண முடியும். அமைப்பு குணத்தை நிர்ணயிக் கிறது. குணம் அமைப்பை நிர்ணயிக்கிறது. ஒன்றிலிருந்து மற்றதை வேறுபடுத்த முடியாது. பின் இரண்டுக்கும் என்ன வித்தியாசம் ? என்ன

செய்கிறது என்ற கேள்வியின் விடை குணம் எப்படி இருக்கிறது என்ற கேள்வியின் விடை அமைப்பு ஒரு பொருளை இருவேறு கோணங்களிலிருந்து பார்ப்பதனாலும், கோணங்கள் வேறானாலும் பார்க்கப்படும் ஒன்றேயாவதால், நம் விடைகளும் வேறாகப்பட்டாலும் அடிப்படையில் ஒன்றாகிவிடுகின்றன. அமைப்பும் குணமும் இம்மாதிரி வேறான ஒன்றே ஜடவுலகத்தைப் பொறுத்த மட்டில் அமைப்பும் குணமும் ஒன்றே. அதனாலே எது முக்கியம் என்ற கேள்விக்கு அர்த்தமேயில்லை. அப்படி கேட்பது, யானையில் எது முக்கியம், கருப்பா கனமா என்பது போலத்தான்.

இலக்கியத்துக்கு மேலே சொன்னது பொருந்தவேணுமென்கிற அவசியம் இல்லை பொருந்துமா என்று பார்ப்பதிலும் தவறில்லை. இலக்கியத்தின் அமைப்பு அதன் உருவம். சிறுகதை, நெடுங்கதை, குறுநாவல், தொடர் நாவல், நாடகம், கவிதை எனப் பலப்பல உருவங்களை நாம் அறிவோம் இவை ஒவ்வொன்றும் ஒரு பொதுவான உருவ வகையே. நாம் எல்லாரும் மனிதர்கள், இந்தியர்கள், தமிழர்கள் என்கிற மாதிரி ஒரு படைப்பின் சொல்லமைப்பு, நடை முதலியவற்றை அதன் ஸ்தூல உருவம் என்றும் சொல்லலாம். ஸ்தூல மனிதனுக்குள்ளே சூக்ஷ்ம மனிதன் (Personality) இருப்பது போல ஒரு படைப்பின் ஸ்தூல உருவத்தினடியில் ஒரு சூக்ஷ்ம உருவம் அமிந்திருக்கிறது (Subtle form submerged in the gross from). இந்த சூக்ஷ்ம உருவத்தின் தன்மை ஸ்தூல உருவத்தையும், உள்ளடக்கத்தையும் சார்ந்து இணைபிரியாது இருப்பது. நாம் உள்ளடக்கத்தை உணரவைப்பது இந்த ஸ்தூல–சூக்ஷ்ம உருவமே.

இலக்கியத்தின் உள்ளடக்கம் என்ன? மனிதனுடைய உணர்ச்சிகளை மனவுலகத்தை காட்டுவது தான். என்ன தான் நான் மரத்தையும் பெருச்சாளியையும் முனுசாமியையும் பற்றி எழுதினாலும், அடிப்படையில் என் எழுத்து என் மனசைத்தான் காட்டமுடியும். ஆனால் அதன் உள்ளடக்கம் இதோடுமட்டும் நின்றுவிடுவதில்லை. என் எழுத்தை படிப்பவனுடைய மனசிலும் சில உணர்ச்சிகளை தூண்டிவிடுகிறது அவற்றில் இரு வகை. ஒன்று, என்னை எழுத வைத்த உணர்ச்சியை ஒட்டி படிப்பவனுடைய மனசிலும் கிளறிவிடும். மற்றது, என் படைப்பின் உருவத்தைப்பற்றியே, அதன் சலிப்புத்தரும் தன்மையையோ, ஏமாற்றிவிடும் போக்கையோ, அது தரும் திருப்தியையோ, வெறுப்பையோ, பரவசத்தையோ பற்றியது. உருவத்தைப்பற்றி எழுந்தாலும் இதுவும் அதன் உள்ளடக்கம் தான். கதையின் உருவத்துக்கு ஸ்தூலம், சூக்ஷ்மம் கற்பித்தது போல நாம் உள்ளடக்கம் ஸ்தூலம் (வெளிப்படையாகத் தெரியும் உருவகத்தோடு சம்பந்தப்பட்ட உள்ளடக்கம்), சூக்ஷ்மம் (உட்கிடையாக இருப்பது) என்றும் கற்பித்துக்கொள்ளலாம்.

சொற்கள் விசித்திரமானவை. அவற்றிற்கு நேர் பொருள் உண்டு. அவை தொடராக வரும் போது சமயசந்தர்ப்பத்தை ஒட்டி வேறு பொருளும் உண்டு. தவிர அவைகளை உச்சரிக்கும் ஒலியிலும் நாம் உணர்ச்சிகளை அனுபவிக்கிறோம். 'கம்பீரம்', 'அச்சம்', 'காதல்' என்ற சொற்களின் ஒலியிலேயே, அந்தச் சொற்களின் பொருளோடு ஒன்றிய ஒரு தன்மை இருப்பதை காணலாம். இதே தன்மையை சொற்களால் ஆன இலக்கிய சிருஷ்டிகளிலும் காணலாம். ஜயங்கொண்டாரும் கம்பரும் பாரதியும் புதுமைப்பித்தனும் இதை நன்கு உபயோகப்படுத்திக் கொண்டார்கள். இதுபோலவே, ஆனால் இன்னும் ஒரு படி தள்ளி, ஒரு சிருஷ்டியின் அமைப்பிலேயே, உருவத்திலேயே, அதன் உள்ளடக்கத்தை காட்டிவிடலாம். 'மௌனி' இதற்கு ஒரு சிறந்த உதாரணம்.

இலக்கியப் படைப்பு உள்ளடக்கத்தோடு மாத்திரம் நின்றுவிடமாட்டாது! அதற்கு உருவம் வேண்டும், உள்ளடக்கத்தை வெளியிட—என்பதில் யாருக்கும் கருத்து வேற்றுமை இல்லை. இலக்கியத்தில் உள்ளடக்கம் இல்லாத வெறும் உருவம் என்று ஒன்று இருக்க முடியாது என்பதிலும் கருத்து வேற்றுமை இல்லை. எது முக்கியம் என்பதுதான் கேள்வி என்றும் சொன்னேன். உருவத்துக்கும் உள்ளடக்கம் உண்டு, உருவமில்லாத உள்ளடக்கமில்லை என்பது புரிந்தால் பின்னும் ஏன் இந்தக் கேள்வி?

படைப்பு என்பது ஒன்று. அதற்கு இரு தன்மைகள், பார்ப்பவரின் நோக்கைப் பொருத்தது. இரண்டும், உருவமும் உள்ளடக்கமும், வேறு வேறாக தோன்றினாலும் அவை அடிப்படையில் ஒன்றே. அதனால் தான் அவைகளை பிரிப்பதில், எது முக்கியம் என்ற கேள்வி வியர்த்தமாகிவிடுகிறது படைப்பு என்பது, உருவம் என்கிற தனியான ஒன்றையும், உள்ளடக்கம் என்கிற வேறான ஒன்றையும் செயற்கையாக சேர்த்து ஒட்ட வைத்த கூட்டுச் சரக்கல்ல. இவ்விரண்டும் ஒரு படைப்பின் இரு கூறுகள், ஒன்றோடொன்று ஒன்றியவை. அணுவைப்போல; நாற்காலியைப் போல; நம் உடலைப்போல. பின்னும் ஏன் இந்தக் கேள்வி?

இயற்கை உலகத்திலே உருவத்துக்கும் உள்ளடக்கத்துக்கும் முரணில்லை என்று சொன்னேன். ஆனால் செயற்கைப் பொருள்களிலே அப்படி இல்லை. முரண் இருக்கலாம், அசிங்கமான படம் அழகான சட்டத்தில் முடுக்கப்படுவது போல. இலக்கியம், மனித உள்ளத்தை வெளிக்காட்டும் சொற்களாலான செயற்கைப் படைப்பு; மனிதப் படைப்பு. அதனாலே இதுலே இந்த முரண்பாடு தெரியலாம். அப்படித் தோன்றுவதாலேயே சங்கடமெல்லாம், நிஜ இலக்கியத்துக்கும் பொய் இலக்கியத்துக்கும் உருவவரையிலோ உள்ளடக்கவரையிலோ மேலெழுந்த வாரியாக ஒற்றுமை தென்படுவதால் நமக்கு இந்த தொந்தரவு ஏற்படுகிறது. இது நிஜமா பொய்யா என்று தீர்

காண நேரும்போது நாம் உருவத்தையும் உள்ளடக்கத்தையும் பிரிச்சுப் பார்க்க வேண்டியதாகிறது. பிரிப்பதாலே, இவை இரண்டும் வேறு வேறுனவை என்ற மயக்க நிலையும் ஏற்படுகிறது. எது முக்கியம் என்று கேட்டுவிடுகிறேம்.

ஓர் உதாரணம் பார்க்கலாம். சிங்கம் என்பது உள்ளடக்கம். காட்டில் திரிவது சிங்கம் தான். நான் ஏட்டில் வரைந்திருப்பதும் சிங்கம் தான். பிடரி மயிர், கோரைப்பல், குஞ்சலவால், மஞ்சள் கண் எல்லாம் இருக்கிறது இரண்டுக்கும். என் குழந்தை இந்த பொம்மை சிங்கத்தை பார்த்து பயப்படுகிறது. பின் இரண்டும் ஒண்ணு? பின்னது போலி சிங்கத்தைப் போல சில அம்சங்களில் இருக்கும் போலி. இரண்டுக்கும் சிங்கம் என்ற வார்த்தையின் அர்த்தம் என்ற வரையில் தான் ஒற்றுமை. குழந்தை பெரிசானல் தானகவே பொம்மை சிங்கத்தை பார்த்து பயப்படுவதை நிறுத்திவிடும் ஏன் முன்னது உண்மை பின்னது போலி? உருவமும் உள்ளடக்கமும் பூரணமாக ஒன்ருயிருப்பது நிஜ சிங்கம். ஏகதேசமாக பொருந்தியோ பொருந்தாமலோ இருப்பது சிங்கப் போலி.

உருவமும் உள்ளடக்கமும் பூரணமாக ஒன்றியிருக்கும் படைப்புக்கள் (' மௌனி,' ' புதுமைப் பித்தன் ' பிச்சமூர்த்தியினது மாதிரி) உண்மையான இலக்கியப் படைப்புக்கள். அப்படிப் பொருந்தாமல் இருக்கும் ' பத்திரிகை படைப்புக்கள் இலக்கியப்போலி. வாசகனின் குழந்தைத் தனமான அறிவு முற்றினல் பொம்மைச் சிங்கத்தைப்போல பொம்மைப் படைப்புக்களையும் தள்ளி விடுவான். இந்த அளவுக்கு உருவ-உள்ளடக்க ஆராய்ச்சி உதவுவது தான். இதுக்குமேலே போய் இதுதான் பெரிசு என்பவர்களுக்கு என்ன சொல்ல முடியும். ஒன்று அவர்களுக்கு உருவத்தின் மேலோ அல்லது உள்ளடக்கத்தின் மேலோ பிடிமானம் குறைவாயிருக்கவேண்ம். அல்லது உருவத்தின் ஸ்தூலத்தை மாத்திரமே உருவம் என்றும், அப்படியே உள்ளடக்கத்தின் சூக்ஷமத்தை மாத்திரமே உள்ளடக்கம் என்றும் கொண்ட மயக்கநிலை எய்தினவர்களாய் இருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் இந்தக் கேள்வியை காரசாரமாக எடுத்து விவாதிக்கத்தோன்றும். இவர்களுக்கு, கடவுளைப்பற்றி கம்பர் சொல்வது போல, உருவம் முக்கியம் என்கிறவனுக்கு உருவமும் உள்ளடக்கம் பெரிசு என்கிறவனுக்கு உள்ளடக்கமும்தான் முக்கியம் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்!

மூன்று கவிதைகள்

சி. மணி

அணைப்பு

என்னை
நீரா யணைத்தாய் அணைத்து
விட்டனதும் கரியானேன் ஆனதும்
இருவிழிப் பொறியால் தீமூட்டித்
திரும்ப நெருப்பாக்கி—

சாதனை

வேதனை வண்ணன் இன்னெரு
சாதனை செய்தான்
வெளுத்து வாங்கி விட்டான்
கறுத்த மயிரை.

நிழல் :

அன்றொருநாள் இரவு.
வெள்ளைப் புள்ளிக் கோலமிட்ட
கரும் பட்டுப் பூனைக்குட்டி ஒன்று
ஏனே எதுவோ உயிர்ப்பில்
திளைத்து, துள்ளித் துள்ளி
ஆடுவதை நான் பார்த்தேன்.
புரண்டு விழுந்து எழும்பிக்
குதித்து, பார்த்துப் பதுங்கிப்
பதுங்கிப் பாய்ந்து, விழுந்து,
குட்டிக் கரணமிட்டு எழுந்து,
இலேசான சத்தத்தோடு துரத்தித்
துரத்தி ஓடி ஆடிற்று அது
தன் நிழலோடு.
நல்ல வேடிக்கை இது,
இப்படி யார் தன் நிழலோடு—

என்றெண்ணி முடிக்கும் முன்னல்
உள்ளே எதுவோ ஒன்று
திரும்பிக் குறிபார்த்து உதைக்க,
பூனை அதன் நிழல் உருண்டோட,
என்னையும், எதையும்
பார்த்தேன்?

விமர்சனம்—செயலும் எல்லையும்

(136ஆம் பக்கத் தொடர்ச்சி)

அடைப்பதாக முடியும்.

நல்ல எழுத்து தரமானதாக எப்படி அமைந்துள்ளது—அமையமுடிகிறது – என்பதற்கு இலக்கணம் வகுக்கப்படுகிறது ஆனால் அது நிலைத்து நிற்பதில்லை. அந்த இலக்கணத்திலிருந்து மாறுபட்டு புதுவகையான தடம் இலக்கியத்தில் ஏற்படும் பொழுது அதற்கென்று பழைய இலக்கணமும் மாற்றப்பட வேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகிறது. இந்த உண்மையை பண்டித விமர்சனம் ஏற்றுக்கொள்ளாவிட்டாலும் இலக்கிய விமர்சனம் ஏற்றுக்கொள்ளுகிறது—ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும். பழைய இலக்கணத்திற்கு அந்தப் புது இலக்கியம் எப்படி பொருந்தி வந்திருக்கிறது என ஆராய்வது குட்டையில் முத்தெடுக்கும் முயற்சியாகும். விமர்சனம் இதை உணர்ந்து இலக்கணத்தை இரண்டாம் பட்சமாக வைத்துப் பார்க்கவேண்டும். அதன் நேரான முதற்கடமை இலக்கிய நூலின் நோக்கம், பூரணத்துவம், இலக்கிய அழகு, அமைதி உருவம் உள்ளடக்கம் — இவை போன்றவைகளை அலசிப்பார்த்து அனுபவிப்பதில் நிற்க வேண்டும்.

இலக்கிய நூலின் தரம் முழுவதையும் ஒரு விமர்சனம் தன்மூலம் எடுத்துக் காட்டிவிட முடியும் என்று எண்ணுவதும் முற்றிலும் சரியாகாது. எல்லா நுட்பங்களையும் ஒரே விமர்சன நூல்மூலம் வெளிக்கொணர முடியும் என்றால் ஷேக்ஸ்பியர் குறித்து இவ்வளவு நூல்கள்—விமர்சன நூல்கள்—வெளிவந்திருக்க வேண்டியதில்லை. எலியட்டைப் பற்றியும் பிரெஞ்சு சிம்பலிஸத்தைப் பற்றியும் நாம் இன்னும் யோசித்து மண்டையை உடைத்துக்கொள்ள வேண்டியதில்லை. எனவே ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கிய படைப்பை ஆராய்ந்து, இதன் நயம், தரம், நோக்கம், அழகு யாவுமே இவ்வளவு தான் என்று அறுதியிட்டு நிறுத்திக் கூறிவிட முடியாது. ஆனால். இன்னின்ன நயங்கள், அம்சங்கள் இப்படியிப்படி ஏற்பட்டிருக்கின்றன—இந்த விதமாக அந்த நூலுக்கு அழகு சேர்க்கின்றன—என்று சுட்டிக் காட்ட முடியும்; இலக்கிய உருவத்தை ஏற்படுத்தித் தரக்கூடிய வார்த்தைகள்– அந்த இலக்கிய படைப்பின் ஆசிரியரின் கருத்து என்ன—அது எப்படி நிறைவேறுகிறது—சூழ்நிலையில் பாத்திரங்களை எப்படிப் பொருத்தமாக, சுதாவாக விளையாடவிட்டிருக்கிறார்—என்பதையெல்லாம் விமர்சனம் வாசகர்களுக்குச் சுட்டிக்காட்ட வேண்டும். பாதை வகுத்து 'இப்பாதையில் செல்லுங்கள்' என்று வாசகனை விமர்சனம் பணிப்பதோடு அதன் ஒரு வேலை முடிந்ததாகக் கொள்ளலாம். அதுவே வாசகனை அப்பாதையில் நெடுக அழைத்துச் செல்லுவது என்பது வாசகனின் சுயசிந்தனையைத் தடுத்துத் தன் வலையில் வீழ்த்துவதாக முடியும். பாடம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர், மாணவனுக்குப் பதிலாக தானே பரீட்சையும் எழுதமுடியாதல்லவா? இலக்கியப்படைப்பை அப்படியே வாசகனுக்குத் தரவேண்டுமேயல்லாமல் கலப்படம் செய்த 14 காரட் தங்கமாகத் தரவேண்டுமென்பதில்லை.

இலக்கிய நூலை வியர்சிப்பவன் தனது அறிவையும் திறனையும் அந்நூலுள் அடங்கி நின்று செயல்படச் செய்யவேண்டும். அதைமீறி, அந்நூலைவிட்டுப் புறம்பேசெல்வது விமர்சனமாயில்லாமல் காலக்ஷேபமாக முடிந்துவிட ஏதுவுண்டு. வரலாற்றுமுறை விமர்சனம், ஒப்புமை விமர்சனம் போன்ற விமர்சனவகைகள் பல உண்டு என்று முன்பே கண்டோம். அவ்வவ்வகை விமர்சனங்களுக்கேற்ப விமர்சனத்தின் எல்லைகளும் மாறுபடுவதுண்டு, எல்லா பாத்திரங்களில் இருப்பது நீரேயானாலும் அவ்வப்பாத்திரங்களின் வடிவத்திற்கேற்ப நீரின் எல்லைக்கோடு மாறுபடுவது போல. எவ்வகை விமர்சனமாயினும் விமர்சகன் தன் அறிவை நூலுள் அடக்கியே வைத்திருக்க வேண்டுமேல்லாது தன் 'அறிவை வெளியிடுவதாக எண்ணி புறம்பானதை கூறிக்கொள்வது தவறாகும்; எல்லைதாண்டிச் செல்வதாக அமையும்.

விமர்சனம் மற்றொன்றையும் நினைவில் கொண்டு ஆராயவேண்டும். எடுத்துக்கொண்ட விஷயம், கருத்து எல்லாமே எழுத்தாளனது என்று விட்டுவிட வேண்டும். அவைகளை அவன் எப்படிப் பயன்படுத்தியிருக்கிறான் என்பதைப் பார்க்கத்தான் விமர்சனம் முயலவேண்டும். இதே கருத்தை ஹென்றி ஜேம்ஸ் தம் 'ஆர்ட் ஆஃப் ஃபிக்ஷன் என்ற நூலில் குறிப்பிடுகிறார். எழுத்தாளன் என்ன சொல்கிறான் என்பதைவிட எப்படி சொல்கிறான் என்பதை ஆராய்வதோடு விமர்சனம் நின்றுவிடவேண்டும். எ. இ. ஹௌஸ்மன் இதையே கவிதை பற்றி கூறுகிறார். சொல்லப்பட்ட விஷயம் அல்ல கவிதை; ஆனால் அதை சொல்லும் ஒரு விதம்.

உத்திகளை ஆராய்வதோடு விமர்சனம் நிற்க வேண்டும் என்று கூறினோம். கலையின் கருப்பொருள்கள் நூற்றாண்டுகாலமாகத் திரும்பத் திரும்பக் கையாளப்பட்டு வந்துள்ளன. 'ஒரு எழுத்தாளன் வேறு எழுத்தாளனிலிருந்து மாறுபடுவது தன் எழுத்தில் அடங்கியுள்ள விஷயத்தினால் இல்லை; அவன் அதைக் கையாண்டிருக்கும் விதத்தில் தான் , என்று ஜேம்ஸ் ரீவ்ஸ் கூறுகிறார். அந்தக் 'கையாண்டிருக்கும் விதத்தைத்தான் விமர்சனம் ஆராய்ந்து நிற்கவேண்டும் என்று அவர் மேலும் கூறுவார். ஒரே கருப்பொருள் சம்பந்தமாக எழுத்தாளர்கள் அணுகும் முறையில் உள்ள வேறுபாடுதான் வெவ்வேறு காலத்து, வெவ்வேறு நாட்டு எழுத்தாளரிடையே உள்ள வேறுபாட்டையும் தோற்றுவிக்கிறது எனலாம். இந்த விதமான வேறுபாட்டை சுட்டிக்காட்டுவதோடு விமர்சனம் நிற்கிறது. டிராய் நகரி

லிருந்து திரும்பும் ஒடிஸியஸின் வீரச்செயல்கள் ஹோமரது ஒடிஸியின் விஷயமாகும். இதையே மனித ஆத்மாவின் பயணம் பற்றிய ஹோமரின் கருத்து என்று விமர்சகர்கள் எடுத்துக் காட்டுவார்கள். இருபதாம் நூற்றாண்டில் டப்ளின் நகரில் இருவரது ஒரு பகல் வாழ்க்கையனுபவங்களே ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸின் யுலிஸிஸின் விஷயம். இதுவும் மனித ஆத்மாவின் யாத்திரையைக் குறிப்பதாகவே கூறுவர். இரு எழுத்தாளர்கள் கையாண்டுள்ள ஒரே விஷயத்தின் இருபாடங்களான இவையிடையேயுள்ள வேறுபாட்டை பண்டைய கிரேக்கர்களுக்கும் இன்றைய மேற்கத்தியர்களுக்கும் உள்ள மனவேறுபாட்டின் அளவாக விமர்சனம் காட்டி நிற்கவேண்டும்.

‘ஒரு இலக்கிய நூலின் இன்ப உணர்வையும் அழகுணர்ச்சியையும் விமர்சனம் கெடுத்து விடுகிறது’ என்ற கொள்கை விமர்சனம் குறித்து இருந்து வந்தது. ‘ஷேக்ஸ்பியரின் ஸானட்டையோ, கீட்ஸின் ஓடையையோ விமர்சிப்பது அதைப் பாழ்படுத்திவிடுகிறது’ என்ற கொள்கையும் இருந்து வந்தது. இதுமாதிரியான கொள்கை தவறானது என்றாலும் இது போன்ற எண்ணத்தை வாசகனிடம் தோற்றுவிக்குமளவிற்கு விமர்சனம் செல்லக் கூடாது. வாசகனின் ரசானுபவ உணர்ச்சியை மலர்விப்பதோடு நின்றுவிட வேண்டும்; அதைச் சிதைப்பதாக அமையக் கூடாது.

ட்ரைடனின் கருத்துப்படி பார்த்தால் விமர்சனமானது இலக்கிய நூலுக்குத் தொண்டு செய்து வாழ்வதில் நிற்கவேண்டும் அதைவிட்டு இலக்கிய நூலுக்கும் மேலாக முன்னேறி அதைத் தாண்டிச் செல்லக்கூடாது என்கிறது. எப்படிப் பார்த்தாலும் இலக்கிய நூலை முதலில் வைத்து விமர்சனம் செயல்படுகிறது. பொதுவாக விமர்சனத்தின் எல்லை இலக்கிய நூலைத் தாண்டிச் செல்வதில்லை. விமர்சனம் தான் செயல்படும் திறம் குறித்து, வகை குறித்து தன் எல்லையைப் பரவலாகவோ குறுகலாகவோ அமைத்துக் கொள்ளுகிறது எனலாம்.

தமிழ் நாடக இலக்கியம்

(134-ஆம் பக்கத் தொடர்ச்சி)

சரித்திர ரீதியாக கணிக்கமுடிகிறபோது, மறுப்பு வாதமாக, நாடக இலக்கியமே இல்லை என்பது, அடாபிடி வார்த்தையாகும். ஜெயகாந்தனைப் போலவே மு. வ. வும் குறைப்பட்டுக் கொண்டாலும் அவர் மலர்ச்சியை பார்க்கிறார். ஆனால் தமிழ் சினிமா துறையில் ஒரு திருப்பம் செய்யப்போவதாக முன் வந்து தன் ‘உன்னைப் போல ஒருவன்’ படம் மூலம், சராசரிக்கு மேல் கொஞ்சம் தரம் காட்டிய ஜெயகாந்தன் நாடகத்துறையில் மலர்ச்சி ஓரளவு தரஉயர்வு ஏற்பட்டு வருவதை காணத் தவறிவிட்டார். அதனாலே தான் அவர் ஆரம்பித்து வைத்த எதிர் வாதம் பூதங்களைக் கிளப்பிவிட்டுக் கொண்டிருக்கிறது.

நாடக இலக்கியம் தமிழில் இருக்கா இல்லையா என்ற விவாதம் தொடரவேண்டிய விஷயமே இல்லை. நாடக இலக்கியம் வளர்வதற்கான வழிகள் என்ன, நாடகத்தில் எந்த விதமான சோதனைகள் செய்ய வேண்டும், என்று ஆக்கரீதியாக சர்ச்சை செய்வதுதான் நாடக இலக்கியம் வளர, நாடக எழுத்தாளர்கள் பெருக வழி வைக்கும்.

எழுத்து பிரசுரம்
வெளியீடுகள்

விரைவில் வெளிவரும்

கோடை வயல்
கவிதைகள்

தி. சோ. வேணுகோபாலன் எழுதியது

அழகு மயக்கம்
சிறுகதைகள்

சி. சு. செல்லப்பா எழுதியது

எழுத்து பிரசுரம்

19-A, பிள்ளையார் கோவில் தெரு,

சென்னை-5.

EZHUTTHU Edited and Published by C. S. Chellappa, from 19-A, Pilliar Koil Street, Madras-5.
Printed by M. Ramanatha Rao for Cenrtal Press, 97, Big Street, Triplicane Madras-5.